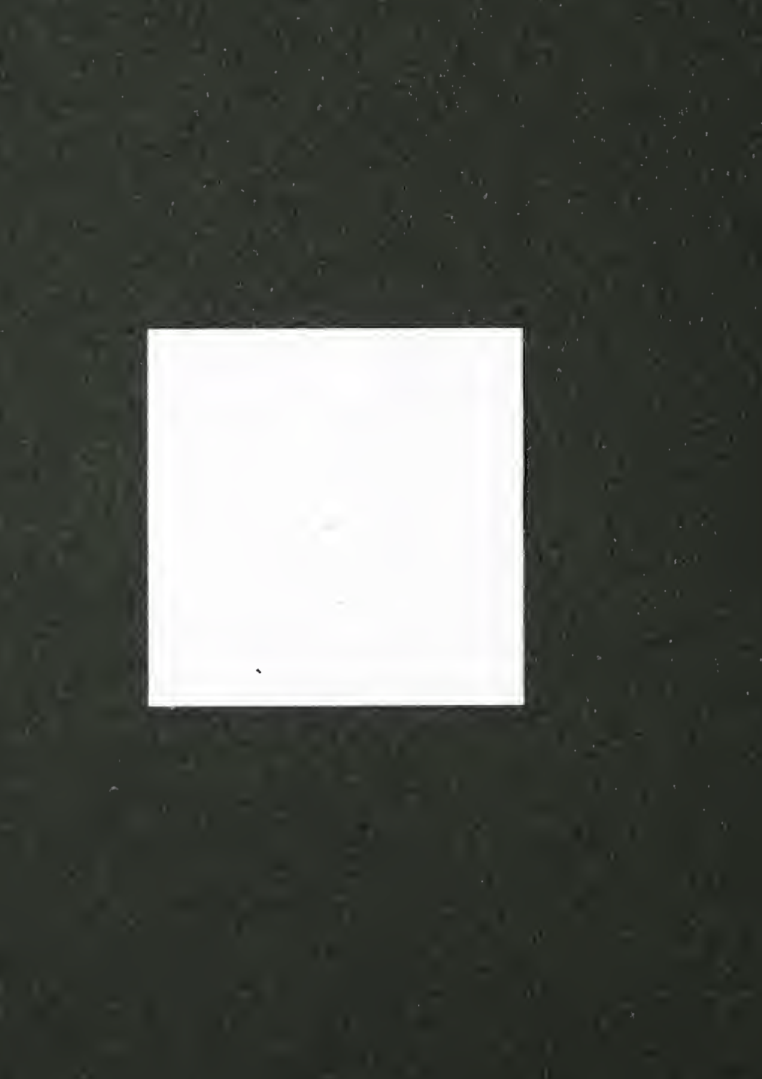








Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Dreizehnter Band.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1878.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.

Inhaltsverzeichniß des XIII. Bandes.

Text.

Seite

Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des 14. Jahrhunderts. Von H. Hettner 1. 81
Die Ausgrabungen am Südabhange der Burg zu Athen. Von L. Julius 12
Die Fresken Luini's in S. Maurizio zu Mailand. Von C. Brun 41
Die Medicäergräber in Florenz. Von J. Vogel 55
Metall- und Schmuckarbeiten des Orients. Von J. v. Falke. 97. 172
Michelangelo's Entwurf zu dem Karton der Schlacht bei Cascina. Von M. Thausing. 107. 129
Aus der Campagna von Rom. Von H. Stiller 113
Zur Baugeschichte von St. Peter. Von H. v. Geymüller 124
Griechische Thonfiguren aus Tanagra. Von O. Benndorf 161
Vergleichende Studie über einige Kirchengrundrisse der Renaissance. Von H. Semper. 178. 210
Das Theater des Dionysos zu Athen. Aufgenommen und gezeichnet von E. Ziller. Erläuternder Text von L. Julius. 193. 236
Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients. Von J. P. Richter. 205
Das bürgerliche Wohnhaus des 16. und 17. Jahrhunderts in Belgien. Von W. Bubeck 225. 270
Der Palazzo S. Biagio della Pagnotta in Rom, ein Werk des Bramante. Von R. Redtenbacher 243
Tizian und die Herzogin Eleonora von Urbino. Von M. Thausing. 257. 305
Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Von R. Dohme. 289. 321. 364
Zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei. Von A. Woltmann . . . 334
Ein wiedergefundenes Gemälde von Gentile Bellini. Von A. Wolf 341

Seite

Zu den Cosmaten-Arbeiten. Von W. Lübke. 31
Gegenerklärung in Bezug auf den Heller'schen Altar, Jacopo de' Barbarj und Wolgemut. Von C. Ephrussi 63
Schlußwort des Recensenten in Bezug auf den Heller'schen Altar und auf Wolgemut als Kupferstecher. Von M. Thausing . . 96
Veit Stoß als Erzgießer. Von R. Bergau. 102
Der sogenannte Cupido Michelangelo's im South-Kensington-Museum. Von A. Michaelis 158
Der Merkel'sche Tafelaufsatz von W. Jamitzer. Von R. Bergau 246
Marmorbüste aus Scala 288

Das Jubiläum des Germanischen Museums. Von O. v. Schorn. 19
Baurath Orth's Projekt zur Umgestaltung der Berliner Museumsinsel. Von A. Rosenberg 33. 73
Die nationale Kunstausstellung zu Neapel 1877. Von C. v. Fabriczy . 48. 88. 378
Das plastische Museum der Wiener Akademie. Von C. v. Lützow 148. 384
Jüngere Wiener Maler. Von O. Berggruen. 351. 375

Briefe von Bonaventura Genelli und Karl Rahl. Mitgetheilt von L. v. Donop. 115. 188. 221. 250. 316. 355

Polnisches Bürgermädchen von C. Karger. 31
Venetianische Schneiderbude. Oelgemälde von Eug. Blaas 32
Landschaft von Jan Wynants 63
Niemand daheim! Genrebild von H. Zügel. 128
Zu der Radirung von G. Meißner: „Abendstimmung, Motiv aus Holstein" . . . 158
Eeckhout, Porträt, radirt von J. Eissenhardt. 192
Bildniß einer jungen Holländerin von Rembrandt, radirt von W. Unger . . . 224
Madonna und Christus mit vier Kirchenvätern von Moretto. Radirung von J. Eissenhardt 256

Die Statue des Phidias von Joh. Schilling. Museum zu Leipzig 286
Madonna mit dem segnenden Kinde von Cima da Conegliano, Radirung von J. Eissenhardt 288
Windhunde bei der Jagdbeute, von M. F. Quadal. Radirung von J. Klaus . 320
Motiv aus Olevano, Landschaft von Jos. Ant. Koch. Radirung von H. L. Fischer . 320
Die Anbetung der Hirten, von P. Veronese. Radirung von J. Klaus 388

Graesse, das grüne Gewölbe zu Dresden. Von C. Clauß 24
Jovanovits, Forschungen über den Bau der Peterskirche. Von R. Redtenbacher. 26 26
Springer's Raffael und Michelangelo. Von C. v. Lützow 65 357
Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Von W. Lübke 93
Unger, W., Musée national d' Amsterdam. Trente deux planches gravées à l'eau-forte. 95
Knudtzon, G., Masaccio og den florentinske Malerkonst paa hans Tid. Von W. v. Seidlitz 151
Tizian, sein Leben und seine Zeit (Crowe and Cavalcaselle, Titian, his life and his times). Von J. Beavington Atkinson 181. 217
Siebeck, Herm., das Wesen der ästhetischen Anschauung. Von Bruno Meyer . . 278
Vosmaer, C., Rembrandt, sa vie et ses oeuvres. Von Dr. Straeter . . . 283
Wilkens, C. Fr., Züge aus Thorwaldsen's Künstler- u. Umgangsleben. Nach der zweiten dänischen Ausgabe von Th. Schorn . .
Hammerrich, M., Thorwaldsen und seine Kunst. Aus dem Dänischen . . . .
Plon, Eug., Thorwaldsen. Sein Leben und seine Werke. Aus dem Französischen nach der zweiten Auflage übersetzt von M. Münster.
— von L. v. Donop. 285
Prachtwerk über Laxenburg 344
Die neue Vasari-Ausgabe. Von H. Janitschek. 346

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Stiche, Radirungen ꝛc.

Karyatide von Rhinoceroshorn. Aus dem im Verlage von P. Bette in Berlin erschienenen Werke „Das grüne Gewölbe zu Dresden". Lichtdruck von Roemmler u. Jonas. 24
Venetianische Schneiderbude. Nach dem Oelgemälde von E. Blaas radirt von W. Unger. 32
Landschaft von Wynants. Nach dem im Städelschen Institute zu Frankfurt befindlichen Originalgemälde radirt von W. Eissenhardt. 63
Die Ehebrecherin. Nach dem Gemälde von Eeckhout in der Galerie zu Amsterdam radirt von W. Unger. 95
Aufriß und Grundriß des sog. „Tempels des Deus Rediculus." Zeichnung von H. Stiller, Farbendruck von Chr. Hoeller in Wien. 113
„Niemand däheim!" Nach dem Originalgemälde von H. Zügel radirt von W. Woernle. 128
Entwurf zu der Schlacht bei Cascina. Federzeichnung von Michelangelo in der Albertina zu Wien. Phototypie von Alb. Franz. 134
Weiblicher Marmortorso nach dem Original der Akademie der Künste zu Wien gestochen von J. Klaus. 150
Abendstimmung. Motiv aus Holstein. Original-Radirung von G. Meißner. . . . 158
Weibliche Thonfigur aus Tanagra, im k. k. österr. Museum, radirt von W. Unger. 161
Eeckhout, Porträt des Schriftstellers Dapper, radirt von J. Eissenhardt. . . 192
Theater des Dionysos zu Athen. Aufgenommen von E. Ziller, Stich von H. Bültemeyer. 193
Bildniß einer jungen Holländerin von Rembrandt. Nach dem Original in der akademischen Galerie in Wien radirt von W. Unger. 224
Madonna mit Heiligen, von Moretto. Nach dem Original im Städel'schen Institut zu Frankfurt radirt von J. Eissenhardt. 256
Eleonora Gonzaga, von Tizian. Nach dem Original in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien radirt von W. Unger. 257
Madonna mit dem segnenden Kinde, von Cima da Conegliano. Nach dem Original im Städel'schen Institut zu Frankfurt radirt von J. Eissenhardt. 288
Windhunde bei der Jagdbeute, von M. F. Quadal. Nach dem Original in der akademischen Galerie zu Wien radirt von J. Klaus. 320
Motiv aus Olevano, Landschaft von J. A. Koch. Nach dem Original im Besitze des Herrn H. O. Miethke in Wien radirt von H. L. Fischer. 320
Ein Landsknecht. Gemälde von Ed. Charlemont. Nach dem Original im Besitze des Herrn J. Boskowitz radirt von J. Klaus. 352
Die Anbetung der Hirten, von P. Veronese. Nach dem Original in der akadem. Galerie zu Wien radirt von J. Klaus. . 388

Holzschnitte.

Seite

Vier Bruchstücke aus dem Freskencyklus der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz, gezeichnet und in Holz geschnitten von F. A. Joerdens, und zwar:

1. St. Thomas von Aquino, von dem dem Taddeo zugeschriebenen Fresco . . . 1
2. Allegorie der theologischen Tugenden und der sieben freien Künste, von dems. Fresco. 4
3. Allegorie der streitenden Kirche, von dem dem Simone Memmi zugeschriebenen Fresco. 4
4. Die himmlischen Freuden, von demselben Fresco. 9

Ansicht der Ausgrabungsstätte am Südabhange der Burg zu Athen. Nach Zeichnung von H. L. Fischer in Holz geschnitten von Günther, Grois und Rücker. . . . 13

Bruchstücke eines Votivreliefs. Nach Zeichnung von H. L. Fischer in Holz geschnitten von denselben. 17

Ansicht des Germanischen Museums in seiner Vollendung. Zeichnung von Essenwein, Holzschnitt v. E. Helm. 21

†Polnisches Bürgermädchen in der Tracht des vorigen Jahrhunderts. Nach einer Bleistiftzeichnung von C. Karger in Holz geschnitten von Klitzsch u. Rochlitzer. 31

Entwürfe zur Umgestaltung der Berliner Museumsinsel:

1. Bebauungsplan für die Museumsinsel. Projekt von Stüler. . . . 34
2. Projekt zur Erweiterung der Museen 36
3. Erweiterung der Museen, Ansicht vom Hof der National-Galerie. . 37
†4. Erweiterung der Museen, westliche Ansicht. 33
†5. Südwestliche Ansicht mit den Gebäuden für eine Kunstakademie und Kunstausstellung. 73
6. Anlage auf der Terrasse. 76
7. Querdurchschnitt des Projekts zur Bebauung der Berliner Museumsinsel 77

Nach Zeichnungen von A. Orth in Holz geschnitten von R. Bong.

La Canzone d'amore, Terrakottagruppe von Barbella. Nach einer Photographie gezeichnet und geschnitten von F. A. Joerdens. 53

Grabmal des Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz. 57

†Der „Tag" und die „Nacht" vom Grabmal des Giuliano de' Medici in Florenz. Holzschnitt von Klitzsch u. Rochlitzer. . . 55

†Vom Grabmal des Lorenzo und Giuliano de' Medici in Florenz. Nach Zeichnungen von M. Lämmel in Holz geschnitten von E. Helm. 55

Zeichnung Perugino's zur „Vermählung Mariä" in Caen. 65

Federzeichnung Raffael's im Louvre. . . 69

†Studienköpfe. Federzeichnung Michelangelo's. 65

Die delphische Sibylle von Michelangelo. Sixtinische Kapelle in Rom 357

Krönung Mariä. Bisterzeichnung von Raffael 361

Der todte Knabe auf dem Delphin. Marmorwerk von Raffael. 363

†Der Triumph des Todes. Fresco im Camposanto zu Pisa. Zeichnung und Holzschnitt von E. Helm. 81

„Gruppe der Bettler", aus demselben Fresco. 87

Gli amori degli angeli. Marmorgruppe von Bergonzuoli. Zeichnung und Holzschnitt von F. A. Joerdens. 88

Metall- und Schmuckarbeiten des Orients.

1. Persische Waffen, gez. und in Holz geschnitten von Biberhofer . . 100
2. Persisch-indischer Dolch. Desgl . . 101
3. 4. Indische Kooftgarigefäße; Ornament eines solchen. Desgl. . . . 104
5. 6. Silbertauschirte Messingschüssel; Persisches Metallgeräth. Desgl. . 105
7. Indische Zinngefäße (Bidrah-Arbeiten) 106
8. Indische Damen (Nair girls), Zeichnung und Holzschnitt von Biberhofer 145
9. Indisches Silberflacon 171
10. Aegyptischer Goldschmuck 173
11. Türkisch-syrischer Goldschmuck . . 176
12. Indischer Schmuck 177
13. Indisches Nephritgefäß 177

Durchschnitt des sog. „Tempel des Deus Rediculus". 113

Ansicht desselben. 114

Die Schlacht bei Cascina, nach der Grisaille in Holkham 132

Die Schlacht bei Cascina, nach der Skizze Michelangelo's in der Albertina. Holzschnitt nach einer Zeichnung von Jos. Schönbrunner 133

Die Kletterer, nach dem Stiche von Marcanton. Holzschnitt von Günther, Grois und Rücker 136

Studium zu dem Rücken des Lanzenträgers. Kreidezeichnung Michelangelo's in der Albertina, Holzschnitt von dens. nach Zeichnung von Jos. Schönbrunner . 137

Studien zu dem Hervorstürzenden und dem Anschnallenden. Federzeichnung Michelangelo's in der Albertina, Holzschnitt von dens. 141

Cupido. Marmorstatue im South-Kensington-Museum, angeblich von Michelangelo 160

Haarschneider, Thonfigur aus Tanagra (im Berliner Museum), gez. von L. Otto, Holzschnitt von H. Bürkner 161

Erotische Gruppe, desgl., im Besitz des Herrn Feuardent in Paris. Phototypie . . . 168

Frauenstatuette, desgl., im Besitz des Herrn Fr. Trau in Wien, gez. v. L. Otto, Holzschnitt von H. Bürkner 172

	Seite
Thron des Dionysospriesters, gez. von E. Ziller. Holzschnitt von Günther, Grois und Rücker	196
Stirnmauer des Zuschauerraumes im Dionysostheater in Athen	197
Desgl. im Teatro comico zu Pompei	201
Mittlerer Theil vom Hyposkenion des Phaidros im Dionysostheater in Athen, gez. von E. Ziller, Holzschnitt von Günther, Grois und Rücker	236
Erhaltener Theil des Aufbaues im Bühnengebäude des Dionysostheaters	239
Altar aus der Nähe des Dionysostheaters	242
Peterskirche in Rom, Grundriß Raffaels. Nach Jovanovits	212
Dom zu Carpi; Grundriß. Aufgenommen von W. Barth	213
S. Niccolò zu Carpi; System	214
Sta. Giustina zu Padua; Grundriß und System. Aufgenommen von F. Schulze. . 215.	216
S Niccolò zu Carpi; Grundriß. Aufgenommen von dems.	216
Belgische Wohnhäuser aus dem 16. und 17. Jahrhundert, aufgenommen von W. Bubeck, Holzschnitt von E. Helm, und zwar:	
1. Antwerpen, Façade um 1580	225
2. Brügge, rue de l'Eckhout 33	228
3. Brügge, rue du fil 7 C	228
4. Brüssel, demolirte Façade. Erbaut um 1680	232
5. Brügge, rue neuve 20. Erbaut um 1565	233
6. Mecheln, quai aux avoines 23.	235
7. Fenster eines Hauses zu Mecheln, aufgenommen von W. Bubeck, Holzschnitt von E. Helm	272
† Belgische Zimmereinrichtung im 16. Jahrhundert, desgl.	270
Grundriß des Palazzo S. Biagio della Pagnotta in Rom	244
Medaillon-Bildniß des Wenzel Jamitzer im Germanischen Museum zu Nürnberg, gez. v. C. Walther, in Holz geschnitten von L. Trambauer	246
† Der Merkel'sche Tafelaufsatz im Germanischen Museum zu Nürnberg, gez. von P. Ritter, Holzschnitt von L. Trambauer.	246
Randzeichnung von Jos. Schönbrunner. Holzschnitt von R. v. Waldheim	262
†Statue des Phidias von Joh. Schilling, Museum zu Leipzig. Zeichnung und Holzschnitt von F. A. Joerdens.	286
Zwickel aus der Theatinerkirche in München. Holzschnitt von R. Bong.	294
Aus der (protestantischen) Stephanskirche in Würzburg. Desgl.	297
Ehemalige Grabkapelle der Könige aus dem Hause Valois bei St. Denis. Grundriß.	300
Dom der Invaliden zu Paris. Grundriß.	300
Façade des Domes der Invaliden zu Paris.	301
Pantheon in Paris. Grundriß.	302
Façade des Pantheons in Paris.	303
†Der Gnadenaltar zu Vierzehnheiligen. Holzschnitt von E. Helm.	295
†Aus der Amalienburg im Nymphenburger Park. Desgl.	296
Grundriß des Domes zu Fulda.	326
Ursprünglicher Plan der Kirche zu Weingarten.	328
Grundriß der Stiftskirche zu St. Gallen.	329
Grundriß der Kirche zu Einsiedeln.	329
Theil der Gewölbe aus der Kirche zu Weingarten. Holzschnitt von R. Bong.	330
Christus, aus dem Evangelistarium des Godescalc. Nach Lacroix. Aus Woltmann's „Geschichte der Malerei".	338
Kaiser Lothar, aus dessen Evangelistarium in Paris. Nach Bastard. Ebendaher.	338
David's Heereszug. Psalterium Aureum. Aus Rahn's „Geschichte der bild. Künste in der Schweiz."	339
Der h. Lorenzo Giustiniani. Nach dem Temperabilde von Gentile Bellini in der Akademie zu Venedig, gezeichnet von A. Wolf. Holzschnitt von Günther, Grois und Rücker	342
Gretl in der Staude. Nach einem Gemälde von Ed. Charlemont, gez. von J. Hamza. Holzschnitt von E. Helm	351
Die guten Freunde. Holzschnitt von F. A. Joerdens nach einem Gemälde von Franz Rumpler.	353
Façade der Stiftskirche zu St. Gallen. Holzschnitt von A. Cloß.	329
Durchschnitt durch den Mittelbau des Schlosses Pommersfelden	373
Madonnenrelief aus weißem Marmor, nach dem Original in der Akademie zu Wien gez. von J. Schönbrunner, Holzschnitt von Günther, Grois und Rücker	384
Männlicher Torso, desgl.	385
Terracottagruppe von Beyer, desgl.	387
†Vergebliche Mühe. Nach dem Gemälde von R. Geyling gez. von J. Hamza, Holzschnitt von E. Helm	376
†In der Kirche. Nach dem Gemälde von C. Probst gez. von J. Hamza Holzschnitt von R. Brend'amour	377

2. Initialen, Vignetten 2c.

Vignette: Biscuitfigürchen nach Clodion	304
Initial aus dem Psalterium Aureum der Stiftsbibliothek zu St. Gallen.	334

Die mit † bezeichneten Holzschnitte sind auf besondere Blätter gedruckt.



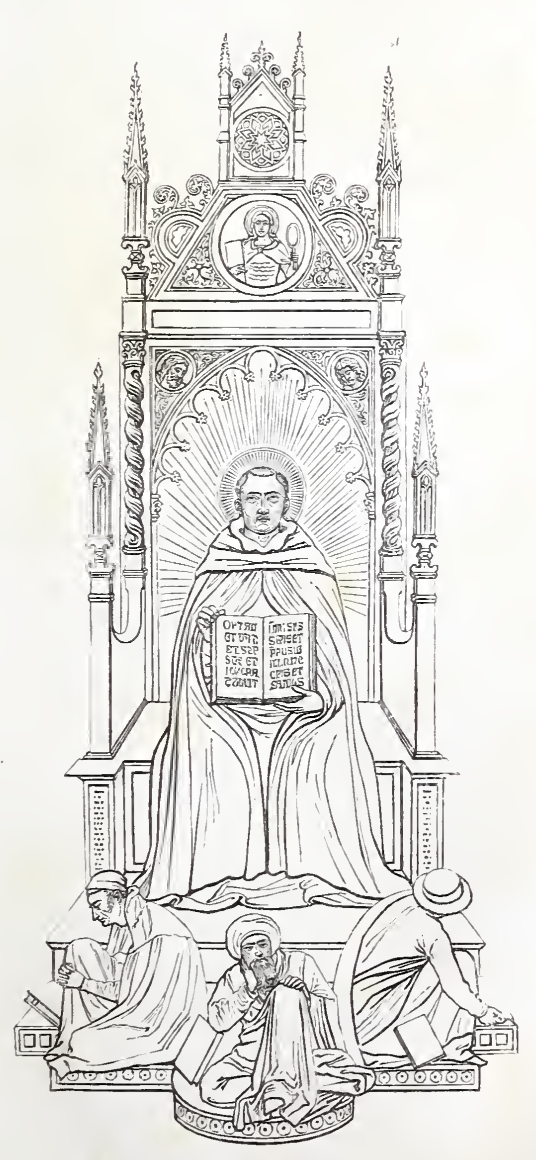


Zur Charakteristik der Dominicanerkunst des 14. Jahrhunderts.

Von Hermann Hettner.

Mit Illustrationen.

I. Der Freskencyklus der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.



St. Thomas von Aquino. S. M. Novella in Florenz.



Den Dominicanern fehlte die Poesie der Legende. Schon im Reliefschmuck des Grabschreines des Heiligen in S. Domenico zu Bologna hatten Niccolo Pisano und sein Gehilfe Fra Guglielmo Agnello der Darstellung der Wundergeschichten des Heiligen selbst die Darstellung der Wundergeschichten des heiligen Reginald hinzufügen müssen; und in die gleiche Verlegenheit fielen Alle, die das gleiche Wagniß versuchten. Man hielt sich meist an die Darstellung einzelner Vorgänge aus dem Leben des Heiligen, oder man ergänzte die Lebensgeschichte des heiligen Dominicus durch die Lebensgeschichte des heiligen Peter Martyr. Bald drängte sich daher in der Kunst der Dominicaner an die Stelle der Legende die Lehre, an die Stelle des heiligen Dominicus der große Begründer der scholastischen Dominicanertheologie, der heilige Thomas von Aquino. Fast alle Malereien des 14. Jahrhunderts, die unter dem Einfluß der Dominicaner entstanden, sind die Verherrlichung der Lehre des heiligen Thomas von Aquino; ja in ihren Einzelzügen sind sie sogar ganz bestimmten Stellen seiner gefeiertsten Schriften entnommen.

Es sind meist Erfindungen gelehrter Mönche, die auch in den Bildern nur dogmatische Tendenzpredigt sehen; trockene Buchphantasie, Programmmalerei der schlimmsten Art. Ein um so herrlicheres Zeugniß für die großartige künstlerische Genialität des Zeitalters ist es, daß aus solcher Gestaltungsweise dennoch Werke hervorgehen konnten, die höchst beachtenswerth, zum Theil sogar von überwältigender Kraft sind.

Die ältesten Darstellungen des heiligen Thomas von Aquino und seiner Lehre sind eine Halbfigur des Heiligen von Stefano Fiorentino über einer Thür des Klosterganges in S. Maria Novella zu Florenz (Vasari I, S. 20 und II, S. 16), das Altarbild Francesco Traini's in der Dominicanerkirche S. Katharina in Pisa aus dem Jahre 1345 (E. Förster, Denkmale der ital. Malerei I, Tf. 33), das von Benozzo Gozzoli in einem jetzt im Louvre befindlichen Bilde (Nr. 233) nachgeahmt wurde, und das Altarbild Andrea Orcagna's in der Kapelle Strozzi am Ende des nördlichen Seitenschiffes von S. Maria Novella aus dem Jahre 1357 (Förster's Denkm. I, Tf. 34). Besonders das Bild Traini's ist von spitzfindigster Symbolik; Vasari (II, S. 137) nennt es eine invenzione capricciosa. Es muß einer besonderen Ausführung vorbehalten bleiben, näher darzulegen, daß jeder einzelnste Zug dieser Symbolik aus Thomas von Aquino's Summa contra Gentiles geschöpft ist.

Jedoch die umfassendste aller dieser Darstellungen ist der große Freskencyklus in der sogenannten Spanischen Kapelle in S. Maria Novella. Die Spanische Kapelle war ursprünglich der Kapitelsaal des alten Dominicanerklosters.

Wir kennen weder genau die Entstehungszeit dieser großartigen Darstellungen, noch die Namen der ausführenden Künstler. Wir wissen nur, daß die Ausmalung der Kapelle im Todesjahre des Stifters Buonamico di Lapo Guidalotti († 1355) noch nicht vollendet war, und daß zwei verschiedene Künstlerhände, wahrscheinlich die Hand eines Giottisten und die Hand eines Sienesen, deutlich unterscheidbar sind.

Vasari bezeichnet als den Verfasser des Programms den Prior des Klosters, ohne dessen Namen zu nennen. V. Marchese in den Memorie dei pittori, scultori e architetti Domenicani (3. Aufl., Bd. I, S. 191) weist auf Fra Jacopo Passavanti, welcher lange Zeit die Bauangelegenheiten von S. Maria Novella leitete.

Hier im Kapitelsaal des bedeutendsten Dominicanerklosters war wie nirgends der Ort zur monumentalen Verherrlichung der Bedeutung und Macht des Dominicanerordens, seiner göttlichen Sendung, seiner reinen Lehre, seines festen Predigtamtes. Was jene Altarbilder nur epigrammatisch andeuten konnten, erhält hier seine systematische Begründung.

An der Altarwand, an der Eingangswand und an den Gewölbkappen ist das Leben Christi und das Leben des heiligen Dominicus dargestellt; es sind zum Theil sehr vorzügliche Bilder in der schlichten erzählenden Weise der Giottisten. Die Hauptdarstellungen aber sind die Fresken der beiden Seitenwände; auf der einen Wand die Darstellung der kirchlichen Lehre, auf der anderen Wand die Darstellung des kirchlichen Regiments. Auch diese Darstellungen wurzeln bis auf's einzelnste in den Schriften des großen Scholastikers.

Es ist wichtig, auf diesen Ursprung des Programms näher einzugehen. So viel besprochen diese Bilder sind, der Zusammenhang mit Thomas von Aquino ist noch niemals genügend beachtet worden.

Wir beginnen mit der Betrachtung der die Kirchenlehre enthaltenden Darstellung. Es ist die Westseite, vom Eintretenden links.

Sie ist die monumentale bildliche Illustration des Hauptwerkes des heiligen Thomas von Aquino, der Summa theologica.

Zwei Reihen sitzender Gestalten; die eine Reihe über der anderen. Die untere Reihe die in der Summa theologica niedergelegte Encyklopädie der Theologie; die obere Reihe die Erfüllung und Vollendung dieser Theologie in dem wissenschaftlichen System des Heiligen selbst, die Verherrlichung des heiligen Thomas von Aquino als Doctor angelicus.

In der unteren Reihe ist Gestalt um Gestalt der Summa theologica nachgebildet. Vierzehn weibliche allegorische Gestalten, thronend auf prächtigen gothischen Chorstühlen; zu ihren Füßen je eine sitzende männliche Gestalt, die der geschichtliche Träger der in der Allegorie vorgeführten Thätigkeit ist. (S. d. Abbild. S. 4.) Die ersten sieben Gestalten stellen die weltlichen Wissenschaften dar, die sogenannten sieben freien Künste; die Grammatik mit Donatus und einem lernbegierigen Knaben, die Rhetorik mit Cicero, der durch Uebermalung wunderlicherweise drei Hände erhalten hat, die Dialektik mit Aristoteles (Zeno?), die Musik mit Tubalcain, die Astronomie mit Ptolemäus, die Geometrie mit Euklid, die Arithmetik mit Pythagoras. Diese Darstellung fußt auf dem Anfangssatz der Summa theologica (I, 1, 5), daß, obgleich die heilige Wissenschaft alle anderen Wissenschaften in sich umfasse und darum über alle hinausreiche, sie sich doch derselben als Dienerinnen (ancillae) bedienen könne; und in diesem Sinne ist es wohl zu beachten, daß, um die Unvollkommenheit und Unterordnung dieser weltlichen Wissenschaften scharf hervorzuheben, als die geschichtlichen Träger derselben nur Heiden gewählt sind, die des göttlichen Lichtes noch entbehren (I, 2, 65, 2). Den sieben weltlichen Gestalten entsprechen sieben kirchliche. In drei Gestalten die drei theologischen Tugenden. Zuerst, als die Wurzel und Seele aller anderen Tugenden, die Liebe (Caritas) in seltsam antikisirendem Anklang an die Gestalt Amor's mit Bogen und Pfeil bewaffnet; zu ihren Füßen der heilige Augustinus. Sodann die Hoffnung (Spes) und der Glaube (Fides); zu ihren Füßen Heilige, deren Namensbezeichnung unsicher ist. Die Summa theologica nennt (I, 2, 62, 1) diese Tugenden den Inbegriff und das Wesen aller heiligen Wissenschaft; sie heißen darum die theologischen Tugenden, weil sie uns einzig durch die göttliche Offenbarung zu Theil geworden. Und in den vier Gestalten, welche den Schluß bilden, im Gegensatz zur ratio speculativa die ratio practica, die Bethätigung der christlichen Wissenschaft im christlichen Leben. Gewöhnlich werden diese vier letzten Gestalten als die Allegorien der theoretischen und praktischen Theologie, des geistlichen und weltlichen Rechtes bezeichnet. Die Summa theologica führt zu einer anderen, wenn auch ähnlichen Fassung. Die beiden ersten Gestalten dieser Schlußgruppe sind die allegorische Darstellung der christlichen Gottesverehrung, in welcher die Summa theologica (II, 2, 81, 7) zwei Arten, eine innere, devotio (Andacht), und eine äußere, oratio (Kultus) unterscheidet. Die erste Gestalt ist die Allegorie der devotio (Andacht). Dies erhellt sowohl aus der freudigen, von heiliger Begeisterung durchströmten Erregtheit der weiblichen Gestalt selbst, als ganz besonders auch aus der Gestalt des Heiligen zu ihren Füßen (Hieronymus?), der tief in sich versunken, grüblerisch über die höchsten Geheimnisse sinnt. Ist diese Charakteristik nicht der Begriffsstimmung der Summa theologica (II, 2, 82) entlehnt, welche die Wirkung der Andacht in die innere Fröhlichkeit (laetitia) und in die stille Beschaulichkeit (contemplatio seu meditatio) setzt? Die zweite Gestalt ist die Allegorie des Kultus (oratio). Sie hält in der linken Hand ein Medaillon mit dem Christusbilde. Ist aber dieses Emblem nicht überaus bedeutsam, da die Summa theologica das Bild, insbesondere das Christusbild, als einen

ganz wesentlichen Bestandtheil des christlichen Kultus bezeichnet? Die Summa theologica sagt (II, 2, 81, 3): „Imaginibus non exhibetur religionis cultus, secundum quod in se ipsis considerantur quasi res quaedam, sed secundum quod sunt imagines ducentes in Deum incarnatum; motus autem, qui est in imaginem, prout est imago, non consistit



Allegorie der theologischen ...
Bruchstück des dem Taddeo Gaddi zugeschriebenen Fresco ...



Allegorie ...
Bruchstück des dem Simone Memmi zugeschriebenen Fresco ...

in ipsa, sed tendit in id, cuius est imago'. Und die Summa theologica sagt weiter (III, 25, 3): „Ipsi Deo, cum sit incorporeus, nulla imago corporalis poterat poni; sed quia in novo Testamento Deus factus est homo, potest in sui imagine corporali adorari. Non adoramus adoratione latriae imaginem Christi non propter imaginem, sed

propter rem, cuius imago est. Inter traditiones, quas Apostoli familiari instinctu Spiritus sancti non reliquerunt in scriptis, sed in observatione Ecclesiae per successionem fidelium, sit imaginum Christi adoratio; unde et B. Lucas dicitur depinxisse Christi imaginem." Der unter dieser Gestalt sitzende Heilige, begeistert aufschauend, ist demge-



der sieben freien Künste.
Spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz.



en Kirche.
Spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz.

mäß entweder Johannes Damascenus oder der heilige Basilius, aus deren Schriften Thomas von Aquino, wie er selbst angiebt, seine Ansicht von der Nothwendigkeit des Bilderdienstes geschöpft hat. Und die beiden letzten Gestalten der Schlußgruppe sind die allegorische Darstellung des christlichen Rechts- und Staatslebens. Nicht sowohl der

Gegensatz von Kirchen- und Staatsrecht, denn Thomas von Aquino kennt diesen Gegensatz nicht, als vielmehr auf Grund der Anschauungen der Summa theologica (III, 91) der Gegensatz des in den Schriften des alten und neuen Testamentes offenbarten, unmittelbar göttlichen Gesetzes (lex aeterna) und des aus der menschlichen Vernunft stammenden und darum je nach den verschiedenen Zeit- und Ortsbedingungen veränderlichen menschlichen Gesetzes (lex humana seu temporalis). Die Allegorie des göttlichen Gesetzes trägt in der Linken ein Kirchenmodell, die Rechte ist segnend vorgestreckt; zu ihren Füßen der Papst (Clemens V.), die Rechte ebenfalls segnend emporgehoben, in der Linken die Schlüssel Petri tragend. Die Allegorie des menschlichen Gesetzes trägt in der Linken die Erdkugel mit der Inschrift der drei Welttheile, in der Rechten ein Schwert; zu ihren Füßen der Kaiser mit dem Gesetzbuch, wahrscheinlich Justinian.

Der obere Theil des Bildes, die Verherrlichung des heiligen Thomas von Aquino als des abschließenden Systematikers der christlichen Kirchenlehre, ist von demselben Typus, wie das Bild Traini's in Pisa, nur umfassender. (S. d. Abbild. S. 1.) In der Mitte auf hohem gothischen Thron der Heilige in seinem Ordenskleide, mit beiden Händen die aufgeschlagene Bibel haltend. Das offene Blatt zeigt in dem lateinischen Text der Vulgata den Vers aus dem Buche der Weisheit (VII, 7): „Mir kam der Geist der Weisheit und ich hielt sie theurer denn Königreiche und Fürstenthümer". Zu beiden Seiten des Heiligen, auf einer Bank sitzend, die Träger der Offenbarung; einerseits Hiob, David, Paulus, Marcus, Johannes, andererseits Matthäus, Lucas, Moses, Jesaias, Salomon. Die Auswahl ist bedingt durch die biblischen Bücher, zu denen Thomas Commentare geschrieben hat. Ueber den biblischen Gestalten und über dem Throne des Heiligen schwebende Engel. Zu den Füßen des Heiligen aber, sitzend auf den Stufen seines Thrones, die ketzerischen Widersacher der geheiligten Kirchenlehre; in der Mitte Averroes, rechts Arius, links Sabellius. Es ist ein tiefer Zug, daß diese Ketzer nicht als niedergeschmettert dargestellt sind, wie in dem Bild Traini's, sondern als in sich versunken, grüblerisch sinnend, innerlich grollend. Hier handelt es sich nicht um die Vernichtung der Ketzer durch äußere Gewalt, die die Sache des Kirchenregimentes ist, sondern um die unwiderstehliche Ueberzeugungskraft der christlichen Wahrheit. Wie die Summa contra Gentiles wesentlich eine Streitschrift gegen die Irrlehrer ist, so stellt auch die Summa theologica die ganz bestimmte Forderung, mit den Ungläubigen wissenschaftlichen Kampf einzugehen, sofern dafür gesorgt sei, daß dieser Kampf den Geistesarmen nicht ein Aergerniß werde. Was der Urheber des Programms mit dieser Darstellung gewollt hat, liegt in den Worten (II, 2, 10, 7): „Non debet disputari de his, quae sunt fidei, quasi de eis dubitando, sed propter veritatem manifestandam et errores confutandos. Oportet enim ad fidei confirmationem aliquando cum infidelibus disputare; quandoque quidem defendendo fidem, quandoque autem ad convincendos errantes".

Ueber diesem Bilde, oben an der Gewölbekappe der Decke, die Ausgießung des heiligen Geistes am Pfingstfest. Die Wissenschaft allein, auch wenn sie getränkt ist mit dem Geiste der christlichen Tugenden, gelangt nicht zur vollen Erkenntniß; es bedarf dazu der Gaben des heiligen Geistes. Summa theol. I, 2, 68, 2: „In ordine ad finem ultimum supernaturalem, ad quem ratio movet, secundum quod est aliqualiter et imperfecte informata per virtutes theologicas, non sufficit ipsa motio rationis, nisi semper adsit instinctus et motio Spiritus sancti."

Rechts an der Ostseite, der Darstellung der Kirchenlehre gegenüber, die Darstellung des Lebens der Kirche, des Kirchenregiments. Künstlerisch steht das Bild niedriger als

die anderen Bilder. Es fehlt an architektonischem Rhythmus; die Komposition verzettelt sich. Man pflegt daher die Ausführung jetzt meist Andrea da Firenze zuzuschreiben, dessen Ranieri-Bilder im Camposanto zu Pisa in ähnlicher Weise kompositionslos sind. Doch das Programm des Bildes ist genau dasselbe wie das Programm der gegenüberstehenden Darstellung der Kirchenlehre. Wie die Darstellung der Lehre der Kirche Zug für Zug die monumentale bildliche Illustration der Summa theologica ist, so ist diese Darstellung des Lebens der Kirche Zug für Zug die monumentale bildliche Illustration des Commentars des Hohen Liedes Salomonis, des Canticum Canticorum.

Nach Maßgabe der allegorischen Auslegung des Hohen Liedes wird das Leben der Kirche dargestellt als die Brautschaft der Kirche mit Christus. Gleich dem gegenüberstehenden Bilde ist auch dieses Bild in eine untere und obere Hälfte getheilt. Es ist hergebracht, die untere Hälfte die Darstellung der streitenden, die obere Hälfte die Darstellung der triumphirenden Kirche zu nennen. Und man kann nicht sagen, daß diese Benennung unrichtig sei. Allein treffender ist es doch, nach dem Gleichniß von der Brautschaft der Kirche mit Christus die untere Hälfte des Bildes als den Kampf der Kirche um den himmlischen Bräutigam zu bezeichnen, die obere Hälfte als die Seligkeit der errungenen Vereinigung.

Zwei verschiedene Commentare über das Hohe Lied gehen unter dem Namen des heiligen Thomas von Aquino. Der eine beginnt mit den Worten: „Sonet vox tua in auribus meis“; der andere „Salomon inspiratus divino spiritu“. Es ist streitig, ob beide Commentare ächt sind, oder welcher der ächte ist. Das Programm hält sich ausschließlich an jenen ersten Commentar; er ist der tiefere und ausführlichere.

In der unteren Hälfte der Kampf um den himmlischen Bräutigam, die streitende Kirche. (S. d. Abbild. S. 4.) Der Commentar des heiligen Thomas (Opera. Parma 1863. Th. 14, S. 390) unterscheidet im Leben der Kirche einerseits das Verlangen nach der Erreichung des Guten (adeptio boni), das Sehnen nach dem entzückenden Genuß der Gemeinschaft mit Christus (ecclesia desiderat adipisci divinas dulcedines et sponsi sui Christi degustationes), und andererseits die Abwendung des Uebels (fuga mali), die Flucht vor den äußeren Bedrohungen und Störungen dieser Gottinnigkeit (desiderat ecclesia fugere exteriores tribulationes). Entsprechend ist die bildliche Darstellung in zwei Abtheilungen gegliedert, die räumlich freilich von sehr ungleichem Umfang sind. In der ersten größeren Hauptabtheilung das Glück der gläubigen, in sich befriedigten Kirche, ihr Wesen und ihr irdisches Dasein. Im Hintergrund als Symbol der Kirche der Dom von Florenz, nach dem ursprünglichen Modell Arnolfo's; auf erhabenem Thronsessel der Papst mit Cardinal und Bischof, der Kaiser mit Kanzler und Feldherr; unter diesen mächtigen Schutzherren, an den Stufen des Thronsessels des Papstes und Kaisers, die Gemeinde, dargestellt unter dem Symbol ruhig und friedlich auf dem Tisch des Herrn gelagerter Schaafe, die von treuen Wachthunden behütet werden, deren weiß und schwarz geflecktes Fell eine unzweideutige Hinweisung auf die Ordenstracht der Dominicaner als der Domini canes ist. Zu beiden Seiten aber das wogende bewegte Leben der Gemeinde selbst. Rechts auf der Seite des Papstes eine Schaar frommer, gläubig ergebener, sinnender, betender Mönche und Nonnen. Es ist die Gottinnigkeit, die einzig und allein nur aus der stillen Beschaulichkeit (vita contemplativa) quillt, (dulcedo, quam Ecclesia sponsa Christi desiderat adipisci, hauritur secundum contemplativam vitam). Links auf der Seite des Kaisers eine Schaar weltlicher Gestalten beider Geschlechter in den verschieden-

sten Lebensstellungen und Charaktereigenthümlichkeiten. Es ist die Schaar derer, die in dem thätig handelnden Leben (vita activa) stehend, die volle Süßigkeit der Gottinnigkeit noch nicht erreicht haben, aber nach ihr streben, die Schaar der Anfänger, die dereinst auf Vollkommenheit hoffen dürfen (qui talem dulcedinem nituntur gustare, incipientes, qui se habent ad modum habentium solum tactum secundum vitam spiritualem). Die Darstellung umfaßt beide Arten der Gläubigkeit und Gottesverehrung, denn Christus wird nicht blos von den Auserwählten geliebt, sondern von der ganzen Kirche (quod Christus in ecclesia universaliter sit dilectus). Das Motiv, das dieser Hauptabtheilung zu Grunde liegt, ist das Wort des Hohen Liedes (Kap. 1, 4): „Wir freuen uns und sind fröhlich über Dir, wir gedenken an Deine Liebe mehr denn an den Wein; die Frommen lieben Dich". Und nun in der zweiten kleineren Abtheilung die Abwendung des Uebels, die Abwehr der das Glück der Kirche bedrohenden Anfechtungen. Der Commentar unterscheidet (S. 393) zwei Arten dieser Anfechtungen; solche, welche aus der inneren Zuchtlosigkeit der Kirche selbst (ex administratione filiorum), und solche, welche aus der Aufsessigkeit der Ketzer entspringen (ex insidiatione haereticorum). Daher auch hier wieder zwei gesonderte Gruppen, unmittelbar auf einander folgend. Der heilige Dominicus den Ungehorsamen und Verstockten seelsorgerisch in das Gewissen redend; und der heilige Thomas von Aquino den Ketzern, unter denen Averroes und die anderen orientalischen Denker hervorragen, die Unwiderleglichkeit des Evangeliums predigend. Und wie dort auf der gegenüberliegenden Seite des Bildes der stille Friede der Frommen und Gläubigen symbolisirt ist durch friedlich hingelagerte Schaafe, die von weiß und schwarz gefleckten Hunden getreulich bewacht sind, so ist hier die Abwehr und Verfolgung der Ungehorsamen und Ungläubigen symbolisirt durch Füchse, welche auf Antrieb eines Dominicaners von weiß und schwarz gefleckten Hunden verfolgt und zerfleischt werden: die Hindeutung auf das den Dominicanern obliegende Inquisitionsgericht. Es ist nöthig, mit Bestimmtheit hervorzuheben, daß die verfolgten Thiere Füchse sind, da Vasari (II, 90) von Wölfen spricht. Das Motiv ist der Vers des Hohen Liedes (2, 15): „Fanget uns die Füchse, die kleinen Füchse, die den Weinberg verderben (capite nobis vulpes parvulas, quae demoliuntur vineas, nam vinea nostra floruit). Thomas von Aquino deutet in seinem Commentar am Ende des zweiten Kapitels diese Stelle ganz ausdrücklich auf die Verfolgung der Ketzer.

In der oberen Hälfte des Bildes aber die Seligkeit der errungenen Gemeinschaft mit Christus, die triumphirende Kirche. Gerade hier ist die Komposition unsäglich zerstückelt; dennoch ist der Gedankengang deutlich erkennbar. Das Hohe Lied (4, 12) vergleicht die Braut, die Kirche, mit einem verschlossenen Garten; und der Commentar führt aus, wie der Christ, um den höchsten Ruhm zu erlangen, sich abschließen müsse von der eitlen Weltlust, und wie es dem Christen leicht sei, mit Hilfe des Erlösers die Versuchung zu überwinden. Das Bild giebt die Darstellung dieses verschlossenen Gartens als des Sitzes derer, die die Sünde überwunden haben. (S. d. Abbild. S. 9.) Vier ernste hohe Gestalten, von grünem Gebüsch umhegt, erhöht auf gemeinsamer Bank sitzend. Der Commentar hebt hervor, wie am meisten geschickt zur Ueberwindung der Sünde das beschauliche Leben sei. Wer sieht nicht dort in jenem tief ernsten Mann, der sinnend in sich versunken ist und die Hand nachdenklich an das Kinn legt, den Mann der festen Beschaulichkeit oder, um in der Sprache des Commentars zu sprechen, den vir contemplativus? Und innerhalb des thätig handelnden Lebens unterscheidet der Commentar drei Arten der Versuchung, die



Bruchstück des dem Simone Memmi zugeschriebenen Fresco in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella in Florenz.

Versuchung des Teufels, die Versuchung der Welt, die Versuchung des Fleisches. Die Charakteristik der drei folgenden Gestalten ist dieser Unterscheidung entsprechend. Zuerst eine hehre Frauengestalt; auf ihrem Schooß ein junger Löwe (catulus leonis), dessen Zähne sie mit dem Zeigefinger der rechten Hand berührt. Wer sieht nicht, daß hier die Ueberwindung des Teufels gemeint ist, da die Darstellung von Menschen, die dem Löwen den Rachen aufreißen, in der gesammten mittelalterlichen Kunst das Symbol des Kampfes mit dem Teufel ist, und daß auch dieselbe Deutung bleibt, wenn wir, wie Einige wollen, in diesem Thier nicht einen jungen Löwen, sondern einen Hund sehen, da auch der Hund (Psalm. 22, 17, 21; Apokalypse 22, 15) zur Rotte des Bösen gehört? Sodann ein Mann in der Zeittracht der vornehmen Florentiner, auf dem linken Arme der Falke. Es ist, da der Falke auf Jagd und vornehmes Leben deutet, die Ueberwindung der Weltlust. Zuletzt eine heiter verklärte Frau, die Violine spielend. Es ist die Ueberwindung der Fleischeslust, die mortificatio carnis; es geschah auf Grund der Psalmen, daß in der mittelalterlichen Symbolik (vgl. Spicil. Solesmense, Bd. III, S. 143 s. v. chordae) dem Saitenspiel diese Bedeutung beigelegt ward. Und ganz in demselben Sinn der himmlischen Seligkeit, die aus der Ueberwindung der Sünde entspringt, ist die Scenerie des Vorder- und Hintergrundes. Im Vordergrunde der Reigentanz fröhlicher Mädchen beim Klang des Tambourins. Wie war es möglich, hier an die Lockungen der Welt oder, wie E. Förster sich ausdrückt, an die Abwege von der Kirche zu denken? Wäre diese Erklärung richtig, wie hätte Orcagna in der Darstellung des Paradieses in der Kapelle Strozzi in S. Maria Novella, wie hätte selbst Fiesole in einer Darstellung des Weltgerichtes in der Kirche St. Angeli zu Florenz (Acad. delle belle Arti, Saal der kleinen Gemälde, Nr. 41) denselben Reigentanz darstellen können, und zwar Fiesole, ganz wie in unserem Bilde, in einem geschlossenen Garten? Es ist der Tanz der Seligen, gleichwie David mit aller Macht vor dem Herrn tanzte (2. Sam. 6, 14). Die Clavis S. Melitonis im Spicil. Solesm. III, S. 140 sagt unter dem Worte „Saltare“: „A iudicio tandem saltabit (Christus) iterum et saltum faciet in coelum, quando, pleno iam corpore, dicet illis: Venite Benedicti Patris mei! Utinam et nos possimus saltare cum ipso! Et saltabimus vere, si iterum parati sumus sequi ipsum per bona opera et imitationem, sicut ipse ait Petro: Sequere me“. Im Hintergrunde aber sind Männer und Jünglinge dargestellt, auf die Bäume kletternd, begierig, von den Früchten zu essen oder sie den Umstehenden liebreich zu reichen; und mitten unter dem Strauchwerk ein wandelndes Paar, in lebhaftem Gespräch und mit der erhobenen Hand in die lockende Ferne weisend. Jene Kletternden holen von den Bäumen die Früchte der Granatäpfel, von denen das Hohe Lied erzählt, und von denen der Commentar sagt, daß sie rein sind von den Flecken des Fleisches und von den weltlichen Eitelkeiten; und jenes Paar, das die Erklärer im Widerspruch mit der Hoheit eines Kirchenbildes als weltliches Liebespaar deuten, sind gottselige Menschen, die nach der Quelle der Seligkeit suchen, nach der Quelle jener süßen Wässer, die vom Libanon fließen und die nicht vergiftet sind von den Listen des Teufels. Kap. 5, 1: „Esset, meine Lieben, und trinket, meine Freunde, und werdet trunken“. Es ist daher durchaus folgerichtig, daß nun auch noch innerhalb desselben geschlossenen Gartens, der das Symbol der Ueberwindung der Sünde ist, die Ertheilung der Absolution und die Einführung der Begnadeten in die Pforten des Himmelreichs zur Darstellung kommt. Und wie die letzten Kapitel des Commentars begeistert schildern, wie die ganze Kirche selig sein wird in der seligen Gemeinschaft mit dem himmlischen Bräutigam, so sind auch

die letzten Scenen des Bildes ein solch' begeisterter Hymnus der himmlischen Freude. Petrus steht an der Himmelspforte, den in Kindergestalt dargestellten seligen Seelen, die von Engeln bekränzt werden, das Himmelreich öffnend. Hinter ihm die Heiligen der Kirche, fromm verzückt aufschauend zur Herrlichkeit Gottes. Darüber die himmlischen Heerschaaren in freudigem Lobgesang; in der Mitte hoch thronend Christus, das Buch des Evangeliums in der Rechten, den Schlüssel in der Linken, zu seinen Füßen auf dem von den vier Evangelistenemblemen umgebenen Altar das Symbol des Opferlammes.

Ueber diesem Bilde, oben an der Gewölbekappe der Decke, wie im Altarbilde Orcagna's, das Schiff Petri, am Ufer ein Angler; das althergebrachte Symbol der durch Christi Wunderkraft behüteten Kirche.

Dieser Jubelgesang auf die himmlische Seligkeit als die Erfüllung und Vollendung der Segnungen der Kirchenlehre und des Kirchenregimentes ist der Schluß.

Keiner aber wird diese Räume verlassen, ohne nochmals prüfend das Ganze zu überblicken.

Je mehr wir uns in diesen gewaltigen Freskencyklus hineinschauen, desto mehr werden wir ergriffen nicht blos von der Macht und strengen Folgerichtigkeit des Gedankengehaltes, sondern auch von der Macht der künstlerischen Behandlung und Ausführung. Trotz aller Ungleichheiten im Einzelnen ist das Ganze unbedingt eines der großartigsten Werke der gesammten älteren italienischen Kunst. Allein der Eindruck ist und bleibt ein getheilter. Statt der unvergänglichen Poesie tief inneren Seelenlebens dürre Scholastik und düsterer Fanatismus, statt plastischer Klarheit spitzfindig gelehrte, schon den Zeitgenossen schwer verständliche Allegorie und Symbolik.

Es ist das alte starre Dominicanerthum, seine Größe und seine pfäffische Beschränktheit, sein Glaubenseifer und seine Furchtbarkeit.



Die Ausgrabungen am Südabhange der Burg zu Athen.

Mit Holzschnitten.



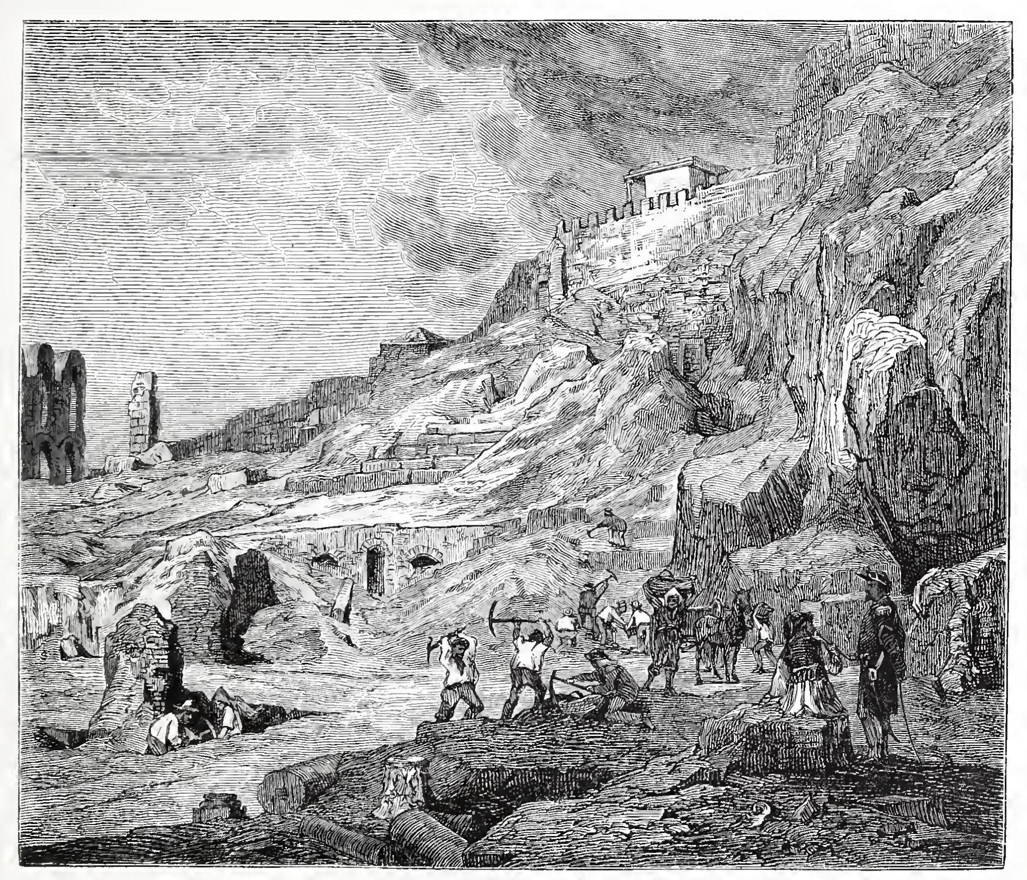
n den letzten fünfzehn Monaten hat die hiesige archäologische Gesellschaft wieder ein schönes und dankenswerthes Stück Arbeit vollendet: der ganze Südabhang der Burg, der früher in Folge der Aufräumung der Burgfläche unter drei ungeheuren Schuttbergen vollständig verschüttet lag, ist in seiner Ausdehnung vom Dionysostheater im Osten bis zum Herodestheater im Westen, vom Burgfelsen im Norden bis zur sog. Serpentzé-Mauer im Süden aufgeräumt worden. Wir gewinnen damit, ganz abgesehen von epigraphischen und archäologischen Funden, zum ersten Male ein Bild desjenigen Theiles des alten Athen, welchen uns der Reisebeschreiber Pausanias mit folgenden Worten beschreibt:

„Am Wege vom Theater zur Burg liegt Kalos begraben. — Das Heiligthum des Asklepios ist sowohl wegen der dem Gotte und seinen Kindern geweihten Bildwerke, als auch wegen der Gemälde sehenswerth. Es befindet sich in demselben eine Quelle, bei der der Sage nach Poseidon's Sohn Halirrhotios die Alkippe, des Ares' Tochter, schändete und darauf durch Ares seinen Tod fand. — Nach dem Heiligthum des Asklepios liegt da am Wege nach der Burg ein Tempel der Themis, und vor diesem ist ein Grabmal des Hippolytos aufgeschüttet. — Die Verehrung der Aphrodite Pandemos und der Peitho führte Theseus ein, als er die Gaue der Athener zu einer Stadt vereinigte. — Auch ein Heiligthum der Ge Kurotrophos und der Demeter Chloë ist vorhanden. — Die Burg hat nur einen Eingang."

Alle von Pausanias genannten Heiligthümer liegen auf einer hohen, nach Süden hin durch die sog. Serpentzé-Mauer gestützten Terrasse. Diese Mauer, deren oberer, erst im Mittelalter entstandener Theil jetzt niedergelegt ist, besteht aus drei nebeneinander laufenden, zu verschiedenen Zeiten erbauten Mauerzügen. Zuerst haben wir als ältesten Bestandtheil eine aus großen Conglomeratblöcken aufgeführte Mauer. Vor dieser läuft eine Bogenmauer aus Poros, welche die ganze Conglomeratmauer verkleidet. Ihre Entstehung muß vor die Erbauung des Herodestheaters fallen, da der westlichste Bogen in das letztere eingebaut ist. Diese Mauer wird abermals durch eine andere verkleidet. Der Sockel derselben aus hymettischem Marmor gehört antiker Zeit an, der obere Theil aber, sowie die angeschobenen Strebepfeiler, dem Mittelalter. Die Bauzeit derselben dürfte mit der des Herodestheaters zusammenfallen, da der Sockel der Ostwand des östlichen Treppenvorbaues des Theaters in Gliederung und Material mit dem der Mauer übereinstimmt. Daß man die eben beschriebenen Mauerzüge auf die Porticus des Eumenes hat beziehen wollen, ist bekannt; doch dürfen wir diese Annahme als irrig zurückweisen, da nach der bestimmten Angabe des Vitruv diese Halle sich hinter dem Scenengebäude

des Theaters befand. Ob dieselben noch einen anderen Zweck hatten, als die Terrasse zu stützen, können erst Ausgrabungen weiter südlich aufklären.

Die Terrasse hatte im Alterthum verschiedene Zugänge. Der eine führte von Osten her durch das Dionysostheater. Noch heute sehen wir die beiden ein wenig convergirenden Stützmauern dieses Weges, der in einem sehr stumpfen Winkel auf die Serpentzé-Mauer stößt, von der Westmauer des Theaters auslaufen. Die Anlage dieses Weges fällt mit der Erbauung des letzteren zusammen. Von Süden her führte eine Treppe längs der Einfassungsmauer des Theaters in die Höhe und mündete rampenartig ansteigend in den



Ansicht der Ausgrabungsstätte.

durch die Serpentzé-Mauer und die südliche Stützmauer des durch das Theater führenden Weges gebildeten spitzen Winkel. Diese Treppe stand jedenfalls auch mit dem längs der Serpentzé hinlaufenden Wege in Verbindung. Von Westen führte am Burgeingange vorüber ebenfalls ein Weg zur Terrasse, der aber jetzt nicht mehr vorhanden ist. Da Pausanias ihn noch wanderte, muß er nach seiner Zeit entfernt worden sein, und zwar bei der Erbauung des Herodestheaters. Ob von Süden her ein Weg in die Höhe führte, etwa da, wo jetzt das eben genannte Theater liegt, ist nicht auszumachen, aber doch wahrscheinlich. An der östlichen Mauer dieses Theaters führt eine Treppe hin, welche für die Besucher der oberen Sitzreihen bestimmt war, vielleicht aber auch mit der Terrasse die Verbindung herstellte.

Betrachten wir jetzt die Terasse selbst mit ihren Bauresten! Dieselbe zerfällt wieder in

vier kleinere Terassen: die beiden östlich gelegenen haben je circa 50 Meter Länge, die folgende etwa 75, die westliche hat ganz geringe Dimensionen. Im Süden sind sie sämmtlich eingefriedigt durch eine in der östlichen Hälfte mit der Serpentzé parallel laufende, dann ein wenig nach Norden abbiegende Peribolosmauer, welche in polygoner Weise aus Felsstücken aufgebaut ist. In gleicher Weise sind die Terrassenmauern aufgeführt.

Die östlichste, am tiefsten gelegene Terrasse trug in dem Winkel, den der Burgfelsen mit dem Rund des Dionysostheaters bildet, eine hart an den Felsen gelehnte Stoa, deren Fundamente erhalten sind. Der gegen das Theater stark nach Süden vortretende Fels mußte glatt abgearbeitet werden. Die Stoa selbst war nach den vorhandenen Resten im dorischen Stil erbaut. Sehr alt war der Bau nicht, wie die häufige Verwendung des hymettischen Marmors zeigt, der erst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts in Athen als Architekturstein, und da nur erst spärlich verwendet wurde. Jetzt ist in die Stoa ein mittelalterliches Bauwerk eingefügt. Dahinter befindet sich im Felsen eine tholosartige Grotte mit einem Quell. In christlicher Zeit wurde dieselbe zu einer Kapelle umgewandelt, wie die auf dem Stuck theilweise erhaltenen Heiligenbilder belegen. Das Wasser wurde in mittelalterlicher Zeit durch einen längs der Wände hinlaufenden Kanal hinausgeführt. Das Ganze ist bisher noch nicht bis zum antiken Boden ausgehoben worden. Auf diese Grotte bezieht sich wahrscheinlich eine hier gefundene Inschrift, nach der ein Sokrates, Sohn des Sarapion, die Quelle und den Eingang dazu wiederherstellte und mit einer Thür versah. In der Nordwestecke der Stoa findet sich eine durch Futtermauern aus Poros künstlich gehobene kleine Terrasse, in deren Mitte ein wenige Meter tiefer, mit großen Felsblöcken in polygoner Weise gefütterter Schacht eingesenkt ist. Den Boden desselben bildet der gewachsene Fels. Oben auf der Mündung liegen vier runde Platten aus hymettischem Marmor, jedenfalls zur Aufnahme von Säulen bestimmt, welche ein den Schacht schützendes Dach trugen. Der Zugang zu dieser Terrasse wurde durch eine an ihrer Westseite liegende Rampe bewerkstelligt. Südlich vor der Stoa liegt das nach Osten orientirte Porosfundament eines Tempels in nicht großen Dimensionen. Oestlich von letzterem stand eine aus antiken Werkstücken aufgebaute christliche Kirche. Wahrscheinlich lag in alter Zeit auch hier ein Tempel, da die Christen die Stätten des alten Kultus gern für ihre Zwecke benützten. Zwischen der Ostmauer der Stoa und der Theatermauer führt ein Kanal das vom Burgfelsen herablaufende Wasser in einen Brunnen, der an der nördlichen Stützmauer des vom Theater kommenden Weges liegt. Alle mittelalterlichen und späteren Anlagen, wie Cisternen, Vorrathskammern u. s. w. übergehe ich hier, wie auch später.

In dem östlichen Theile der zweiten, etwa um einen Meter höher liegenden Terrasse sehen wir das Fundament einer zweiten Stoa, die aber nicht dicht an den Felsen gelehnt ist. Der Grundplan derselben ist klar erkennbar: vorn eine Säulenhalle, nach einer im Osten gefundenen attischen Basis zu urtheilen, wahrscheinlich ionischer Ordnung, dahinter vier Gemächer. Die Stufen sind aus hymettischem Stein. Westlich davon liegt ziemlich nahe dem Fels ein viereckiger Brunnen, der mit kleinen Felsstücken in der saubersten Polygonweise gefüttert ist. Der westliche Theil desselben ist von einer modernen Cisterne überbaut. Das noch heute reichlich zuströmende Wasser ist gut und trinkbar. Südlich von dieser Anlage wurden zwei Fundamente gefunden: östlich das Porosfundament eines sehr kleinen, nach Süd-Ost orientirten antiken Tempels, westlich ein aus

antiken Resten zusammengesetztes späteres Fundament. In einer Flucht mit dem erwähnten Brunnen steht in der im Süden laufenden Peribolosmauer ein Stein mit der Inschrift: ὅρος κρήνης in den Schriftzügen des fünften Jahrhunderts. Daß sich die Inschrift auf jene Anlage nahe dem Felsen bezieht, scheint unzweifelhaft.

Weniger ist über die beiden übrigen Terrassen zu berichten. Die dritte, welche von der zweiten aus mittels einer breiten Rampe betreten werden konnte, ist durch eine Mauer, die von Nord nach Süd läuft, in zwei ziemlich gleich große Bezirke getheilt. In der Nord-West-Ecke, da wo der Felsen wieder stark nach Süden vortritt, schlängelt sich, theilweise durch in den Fels gehauene Stufen gebildet, ein sehr schmaler Pfad zum Burgeingange in die Höhe. Die vierte, kleinste Terrasse liegt um mehrere Meter höher. Von Süden her führt eine breite Treppe, von der noch zwei Stufen im Osten gefunden worden sind, hinauf. Abgesehen von einigen Brunnen sind auf beiden Terrassen keine Spuren antiker Gründungen zu Tage gekommen.

Es bleibt uns nun die scheinbar so leichte Aufgabe, die uns aus Pausanias und theilweise aus Inschriften noch näher bekannten Heiligthümer mit den neugefundenen Resten zu identificiren. Daß die beiden ersten Terrassen vom Asklepieion eingenommen wurden, geht aus den zahlreichen inschriftlichen und künstlerischen Funden hervor. Wie wir ferner aus einer Inschrift (Corp. inscr. Att. II, Add. 489 b) wissen, fanden sich im Heiligthum des Asklepios zwei Tempel, ein älterer und ein jüngerer, zu denen durch die Peribolosmauer zwei verschiedene Eingänge führten. Wo sollen wir nun diese Tempel suchen? Die zunächstliegende Annahme wäre die, den kleinen Tempel der zweiten Terrasse für den älteren, den größeren der ersten für den jüngeren zu halten. Es spricht zu Gunsten dieser Ansicht, daß zwischen beiden Terrassen keine Verbindung hergestellt ist, was nicht nöthig war, da jeder Tempel seinen besonderen Zugang durch die Peribolosmauer hatte. Was wird nun aber mit dem dritten Tempel, an dessen Stelle später die christliche Kirche trat? Ferner sollte man den Quell, an dem Halirrhotios seine That beging, möglichst nahe beim alten Tempel erwarten. Der hinter dem Tempel der zweiten Terrasse liegende Brunnen ist zwar durch den oben erwähnten Grenzstein ausgezeichnet, aber der in der Grotte liegende Quell ist es, wie die angeführte Inschrift lehrt, nicht minder. Zudem scheint letzterer in seiner lauschigen Verschwiegenheit zu einer That, wie sie die Sage berichtet, viel geeigneter. Der zwischen beiden Quellen liegende Schacht kann, da er kein Wasser hat, nicht in Betracht kommen. Die Stoen haben wir als Wohnungen für Priester und sonstiges Personal, vielleicht auch als Krankenhäuser aufzufassen, wie wir solche aus anderen Asklepieien kennen. Noch viel schlimmer daran sind wir mit der Vertheilung der Tempel der Themis und Aphrodite und des Hippolyteion, welche nach Analogie der Anlagen in Epidauros, woher der Asklepioskult nach Athen kam, mit dem Asklepieion sowohl in Rücksicht auf den Kultus als auch baulich im engsten Zusammenhange standen. Ueber das Heiligthum der Ge und Demeter läßt sich nur feststellen, daß dasselbe nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, nur in einer kleinen Kapelle oder einem Altar zu gemeinschaftlichem Kultus unterhalb der Nike-Bastion bestand, sondern „daß das ἱερὸν Γῆς Κουροτρόφου καὶ Δήμητρος Χλόης gesonderte Kultstätten der beiden Göttinnen, einen Tempel der Demeter und einen eingefriedigten Raum enthielt, welcher dem Dienste der Ge gewidmet war.“ [1]) Folglich sind auch diese Heiligthümer noch auf der

1) Köhler, Mitth. d. arch. Inst. II, S. 177. Dieser Gelehrte wird die topographische Seite der neuen Ausgrabungen in der genannten Zeitschrift einer eingehenden Untersuchung unterwerfen. Der

Südterrasse zu suchen. Wir sehen, wie der Topographie neben Zuführung einer Fülle belehrenden Materials eine Menge von Problemen durch die Ausgrabungen gestellt werden.

Nicht geringere, in Bezug auf augenblickliche Verarbeitung sogar sicherere Ausbeute als der Topographie, ist der Epigraphik und Archäologie geliefert worden. Die überaus zahlreichen Inschriften waren nicht sämmtlich in den auf der Südterrasse gelegenen Heiligthümern aufgestellt, ein großer Theil derselben, und darunter gerade die wichtigsten, sind von der Burg herabgestürzt oder sonst verschleppt worden. Es sind meist Volksbeschlüsse, welche für unsere Kenntniß der griechischen, speciell der athenischen Geschichte von hervorragendem Werthe sind. Die ursprünglich auf die Terrasse gehörigen Inschriften belehren uns über Tempel-, Opfer-, überhaupt Kultusvorschriften, Ehrenbezeugungen, Weihungen, Reparaturen an Baulichkeiten u. s. w. Näher auf das Einzelne einzugehen, liegt außerhalb der Grenzen dieser Zeitschrift; ich begnüge mich, auf den fünften Band des Ἀθήναιον, die Mittheilungen d. arch. Inst. und das neue Corpus inscr. Att. zu verweisen.

Die archäologischen Funde gehören mit Ausnahme einiger Architekturfragmente sämmtlich dem Gebiete der Skulptur an. Dieselben bestehen fast zur Hälfte aus Votiven an Asklepios. Sogenannte Votivglieder, d. h. Darstellungen von Gliedern des menschlichen Körpers, wie Augen, Brüste, Arme, Beine, deren Heilung die Weihenden dem Gotte verdankten, finden sich nicht so häufig, wie man erwarten sollte. Desto häufiger sind die Votivreliefs. Gewöhnlich thront, Zeus ähnlich gebildet, Asklepios; neben oder hinter ihm steht, den erhobenen linken Arm mehrfach an einen Baumstamm, um den sich die Schlange ringelt, gelehnt, seine jugendliche Tochter Hygieia. Auch andere Mitglieder seiner Familie finden sich in seiner Begleitung, doch dies nur in selteneren Fällen. Von der anderen Seite nahen, bedeutend kleiner gebildet als die Gottheiten, die Sterblichen mit Opfergaben, um dieselben auf dem gewöhnlich zu Füßen des Asklepios sich findenden Altare niederzulegen. Die Reliefs haben viel Aehnlichkeit unter einander, und man sieht, daß man sich auch in den athenischen Ateliers, in denen solche Sachen gefertigt wurden, bildlicher oder schriftlicher Vorlagen bediente, gerade wie bei Herstellung der Grabreliefs und der Vasenbilder. Dem Stile nach gehört die Hauptmasse dem vierten und dritten Jahrhundert an, und es sind darunter neben vieler Dutzendarbeit auch Werke ersten Ranges.[1]) Neben diesen Votiven an Asklepios finden sich auch solche an andere Gottheiten, wie Herakles, Apollon, Artemis, Pan, die Nymphen u. s. w. Ob all diese Weihgeschenke ihre ursprüngliche Aufstellung im Asklepieion oder überhaupt auf der Südterrasse hatten, ist

Anfang ist im zweiten Hefte des zweiten Jahrganges bereits abgedruckt. Auch ist ein Uebersichtsplan der östlichen Hälfte des Ausgrabungsfeldes beigegeben. Ein größerer Plan desselben Gebietes findet sich im Bulletin de corresp. Hellénique I, Heft 3.

1) Das Reliefbruchstück, welches diesem Aufsatz in Abbildung beigegeben ist, gehört einem der oben besprochenen Votive an, und zwar ist es unter diesen das schönste und zugleich das einzige, welches vielleicht noch im 5. Jahrhundert entstanden sein könnte. Leider ist nur die linke Seite des Ganzen erhalten. Das Bruchstück ist 0,37 breit und 0,465 hoch. Links ist es von einem Pfeiler, oben von einem Gesims mit Stirnziegeln eingerahmt; unten befindet sich ein kleiner Zapfen, um das Relief auf einer Plinthe befestigen zu können. Wir sehen Asklepios in seiner gewöhnlichen Manteltracht im Profil nach rechts. Unter der rechten Achsel hat er seinen Stab, die Linke ist in die Seite gestemmt. Vor ihm sieht man den Ueberrest eines Altars mit Opfergaben. Hinter ihm steht halb im Profil nach rechts, den Kopf dabei aber ganz en face seine Gemahlin Epione in Chiton, Mantel und Schuhen. Sie faßt mit der bis zur Schulter erhobenen Linken einen Mantelzipfel, ebenso mit der nach ihrer linken Seite geführten Rechten. Ihr folgt, wieder ganz im Profil nach rechts, Hygieia. Sie trägt den Doppelchiton, das offene Haar fällt in den Nacken hinab; die Füße sind unbeschuht. Die Linke legt sie vertraulich auf die rechte Schulter der Mutter, mit der sie im Gespräch begriffen zu sein scheint, während sie mit der Rechten anmuthig das Gewand faßt.

nicht auszumachen. Möglich ist es, doch bleibt die Annahme einer Verschleppung nicht ausgeschlossen.

Unter den von der Burg herabgestürzten Stücken sind neben einer Reihe nicht bedeutender Fragmente von den Skulpturen des Parthenon und Erechtheion drei große Bruchstücke von der Balustrade des Tempels der Athena Nike zu nennen. Wir sehen Nikegestalten dargestellt in ähnlichen Situationen, wie auf den allbekannten Fragmenten. Das eine Bruchstück bildet ein Knie. Da wir nun das Knie, welches die Balustrade an



Bruchstück eines Votivreliefs.

der Nordseite bei der kleinen, vom Hauptaufgange zu den Propyläen nach der Niketerrasse führenden Treppe bildete, schon besitzen, sind wir genöthigt, die neuen Bruchstücke an die Südseite der Terrasse zu versetzen, und zwar das Knie an die Süd-West-Ecke. Hiermit stimmt es denn auch gut, daß die Figuren nicht so fein durchgeführt sind, wie die der Nordseite, weil sie nur aus größerer Entfernung als die andern betrachtet werden konnten.

Ferner verdienen eine Reihe von Reliefs Beachtung, welche die Inschriftsteine der oben erwähnten Volksbeschlüsse schmücken, besonders deswegen, weil wir sie datiren können und sie somit feste Marksteine für die Geschichte der Kunst und der Typen bilden. Ueber einer ein Bündniß mit Kerkyra betreffenden Urkunde aus dem Jahre 375/4 sehen

wir zwischen dem Demos der Athener und Athena die personificirte Kerkyra in der schönsten und freiesten Komposition und Durchführung. Athena ist schon im korinthischen Helm und dem reich drapirten Mantel dargestellt. In einem andern Relief über einer auf ein Bündniß mit mehreren peloponnesischen Staaten bezüglichen Inschrift aus dem Jahre 362/1 findet sich die personificirte Peloponnesos zwischen Zeus und Athena. Komposition und Durchführung haben dem ersterwähnten Relief gegenüber etwas Strenges, und Athena trägt noch, ähnlich der Parthenos, den niederen attischen Helm und den einfachen Chiton, ebenso wie in einer noch späteren Darstellung aus dem Jahre 331/0, wo sie dem von zwei Rossen begleiteten Thrakerfürsten Rhebulas gegenüber steht.

Von Statuen sind nur unbedeutende Reste gefunden worden. Am bedeutendsten ist noch der Torso eines dem bekannten vatikanischen ähnlichen Apoxyomenos. (Publ. von Köhler, Mitth. d. arch. Inst. II, S. 57 ff., Taf. 4.) Unter den auch nicht sehr zahlreichen Köpfen ist der von mir (ebd. I, S. 269 ff., Taf. 13) publicirte weibliche Idealkopf der bedeutendste. Er ist mit einer Binde im Haar geschmückt und mit begeistertem Ausdruck etwas nach oben gewandt. Die frauenhaften Formen sind von der höchsten Anmuth, der Ausdruck von seltener Feinheit, die Behandlung des Marmors meisterhaft. Ich glaube nicht fehlgegriffen zu haben, wenn ich ihn der Richtung des Praxiteles zuschrieb. Eine Deutung habe ich damals nicht gewagt, ebensowenig wie heute. Man hat wohl an Hygieia gedacht, doch stehen dieser Deutung die frauenhaften Formen entgegen; auch wohl an Aphrodite, doch läßt sich damit wieder der Ausdruck nicht vereinigen. Besonders interessant wird der Kopf noch durch den Vergleich mit einer lange vor dem Originale bekannten und bewunderten römischen Kopie im Berliner Museum (publ. a. a. O., Taf. 14), welche das Werk sowohl im Ausdruck als auch in der Formengebung dem veränderten Zeitgeschmack gemäß umgebildet wiedergibt.

Ueberblicken wir das Gesammtresultat der Ausgrabungen, so dürfen wir sagen, daß Topographie wie Epigraphik und Archäologie damit im höchsten Grade zufrieden sein können. Die archäologische Gesellschaft, deren unermüdlichem Eifer wir die Ausgrabungen verdanken, hat den Plan, die Burg rings herum freizulegen, wodurch der Wissenschaft gewiß ein unschätzbarer Dienst geleistet würde. Hoffen wir, daß ihr auch dieses schöne Werk recht bald gelingen werde!

Athen, den 12/24. Juni 1877.

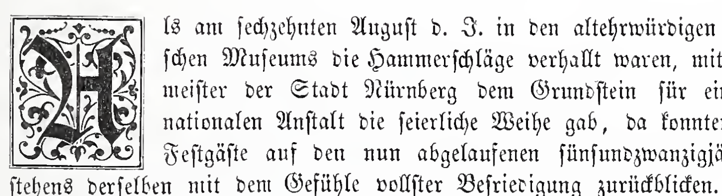
Leop. Julius.



Das Jubiläum des Germanischen Museums.

Von Otto von Schorn.

Mit einem Holzschnitt.



Als am sechzehnten August d. J. in den altehrwürdigen Hofräumen des Germanischen Museums die Hammerschläge verhallt waren, mit welchen der erste Bürgermeister der Stadt Nürnberg dem Grundstein für eine neue Erweiterung der nationalen Anstalt die feierliche Weihe gab, da konnten die zahlreich anwesenden Festgäste auf den nun abgelaufenen fünfundzwanzigjährigen Zeitraum des Bestehens derselben mit dem Gefühle vollster Befriedigung zurückblicken.

Es war am 17. August 1852, als in Dresden auf der unter dem Vorsitz des Prinzen, nachmaligen Königs, Johann von Sachsen abgehaltenen Versammlung deutscher Geschichts- und Alterthumsforscher die Gründung des Germanischen Museums unter gleichzeitiger Feststellung der noch heute giltigen Organisation erfolgte. Der Gedanke aber, welcher damals eine feste Gestalt gewonnen, war zu einer weit früheren Zeit hervorgetreten; denn schon im Jahre 1830 sprach König Ludwig von Bayern dem Freiherrn von Aufseß den Wunsch aus, daß ein vaterländisches Museum gegründet werde, in welchem „Besitzer von merkwürdigen Gegenständen solche mit Vorbehalt ihres Eigenthums in einem öffentlichen Lokal für gemeinsame Beschauung und Belehrung aufstellten". Mit Wärme wurde dieser ersten Anregung vom Freiherrn von Aufseß, einem eifrigen Sammler und Forscher auf dem Gebiete unsrer vaterländischen Literatur und Kunst, Folge gegeben, und als erste öffentliche Kundgebung der „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters", noch heute, wenn auch in veränderter Gestalt, das Organ des Germanischen Museums, gegründet, dessen erster Jahrgang 1832 erschien. Das Blatt sollte zunächst unter allgemeiner Mitwirkung zur genauen Kenntniß von dem Dasein aller deutsch-historischen Quellen beitragen, ein Repertorium derselben und der mittelalterlichen Denkmäler bilden und zugleich eine offene Korrespondenz zwischen allen deutschen Geschichts-, Kunst- und Alterthumsforschern herstellen.

Obschon hiermit ein bedeutender Schritt geschehen war, dem noch in demselben Jahre die Gründung einer Gesellschaft für „Erhaltung der Denkmäler älterer deutscher Geschichte, Literatur und Kunst" in Nürnberg folgte, bedurfte es doch noch einer langen Reihe von Jahren und des Scheiterns vielfacher Versuche zur Vereinigung der gesammten erforderlichen Kräfte, bis der Gedanke, ein allgemeines deutsches Museum zu gründen, festeren Boden gewinnen und der Verwirklichung näher kommen sollte.

Es geschah solches in entscheidender Weise vom Jahre 1847 an, indem Freiherr von Aufseß ohne Weiteres zur direkten Ausführung des von ihm bis dahin unausgesetzt verfolgten Planes schritt, über seine eigenen, damals schon sehr reichen Sammlungen Kataloge und Register anfertigen ließ und mit der geordneten Aufstellung derselben in dem 1850 für diesen Zweck gemietheten und eingerichteten Thiergärtner-Thorthurm in Nürnberg begann. Da hiermit das Museum in die Wirklichkeit getreten war, konnte bei der schon oben erwähnten, im August 1852 stattgefundenen Versammlung der deutschen Geschichts- und Alterthums-Forscher in Dresden ein von hervorragenden Mitgliedern derselben unterstützter Antrag Seitens des Herrn von Aufseß auf Begründung des Instituts mit Vorlage eines Organisationsplanes erfolgen, dem, wie schon

bemerkt, die gewünschte Annahme zu Theil wurde. Am darauf folgenden Tage wurde aus den bei der Versammlung anwesenden Gelehrten ein Ausschuß der Beisitzer des Germanischen Museums und zu deren Vorsitzendem Freiherr von Aufseß gewählt, als Sitz der Anstalt aber Nürnberg bestimmt. Am 18. Februar 1853 wurde dieselbe von der Königl. bayerischen Regierung als eine mit allen Rechten einer juristischen Person begabte Stiftung zum Zweck des Unterrichts genehmigt und hierauf von der deutschen Bundesversammlung zu Frankfurt a. M. als ein deutsch-nationales Institut anerkannt und allen Bundesstaaten zur Unterstützung empfohlen.

Bei der ersten, im September 1853 zu Nürnberg abgehaltenen Jahresconferenz des Museums ging aus den bisherigen Beisitzern durch Wahl ein Verwaltungsausschuß von 24 Personen hervor, dem sich ein Gelehrtenausschuß anschloß. Zugleich aber wurde ein engerer sogenannter Lokalausschuß, dessen Mitglieder in Nürnberg wohnhaft sein mußten, gebildet und ein zweiter Vorstand gewählt. Da aber auch das vorgelegte System der Geschichts- und Alterthumskunde, welches mit Rücksichtnahme auf das Vorhandene bei der Anordnung der Sammlungen und Anfertigung der Kataloge maßgebend sein sollte, Zustimmung fand, und zugleich der „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit", wie er am 1. Juli 1853 neu in's Leben getreten war, anerkannt wurde, war hiermit die Organisation der nationalen Anstalt in ihren wesentlichsten Punkten als begründet anzusehen.

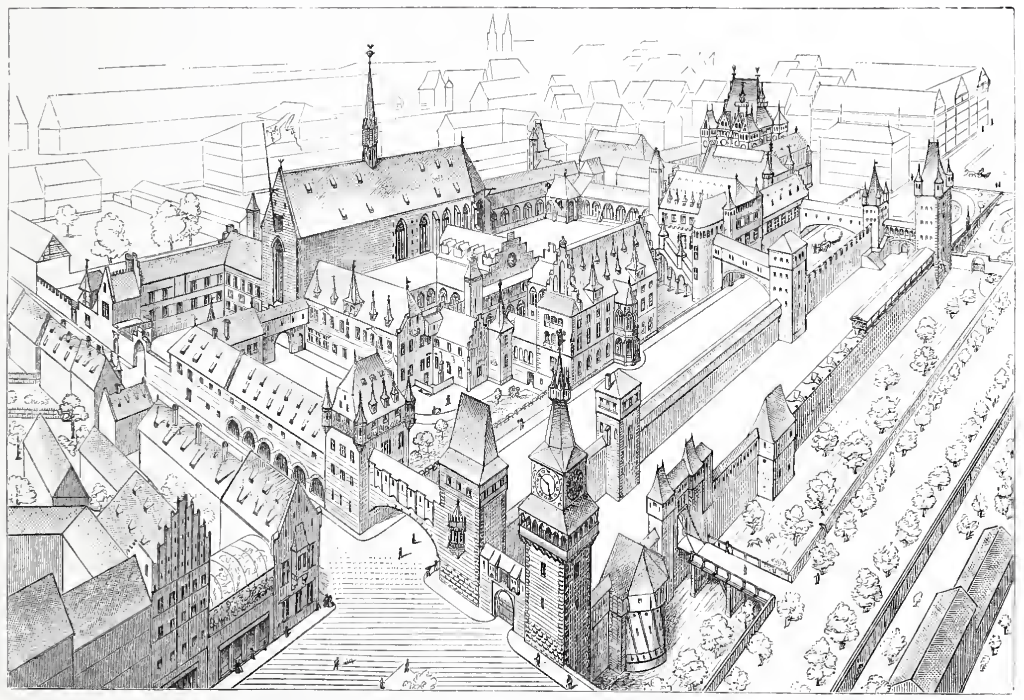
Von da an begann eine rege und vielseitige Thätigkeit im Ausbau des frisch Begonnenen. Als mir im Jahre 1855 während eines längeren Aufenthaltes in Nürnberg Gelegenheit wurde, unter freundlicher persönlicher Führung des Herrn von Aufseß den damaligen noch jungen Bestand und die Einrichtungen des Museums kennen zu lernen, war bereits eine ansehnliche Bibliothek mit einer Sammlung alter Drucke, Urkunden und Holzschnittwerke, von Kupferstichen, Holzschnitten und Handzeichnungen, Miniaturen und historischen Portraits vorhanden, der sich die der Medaillen und Münzen, Elfenbein- und Holzschnitzarbeiten, Geräthschaften, Rüstungen, Waffen und Schmucksachen aus der Zeit vor 1651 anreihte. Bibliothek und Archiv waren in dem hierfür bestimmten Gebäude am Paniersplatz aufbewahrt, während die Kunst- und Alterthums-Sammlungen theils in einem besonderen Hause unweit der Burg, theils in dem bereits erwähnten Thurme zur Aufstellung gebracht waren. Mit den Sammlungen standen die verschiedenen Bureaux in Verbindung, in denen eine Anzahl jüngerer Gelehrter mit dem Repertorisiren und Ordnen des vorhandenen Materials beschäftigt waren. Auch wurden schon damals zahlreiche Abgüsse und Reproductionen interessanter Denkmale und Gegenstände früherer Zeit zur Ergänzung der Sammlungen hergestellt, und da zugleich die deutschen Regierungen, die Vorstände öffentlicher Sammlungen, die Kirchenvorstände, sowie Privateigenthümer werthvoller Leistungen ihre thätige Theilnahme der Anstalt bereitwilligst zuzuwenden begonnen hatten, machte sich mit jedem Tage ein rascheres Wachsthum nach den verschiedensten Richtungen ihres Wirkens hin bemerkbar. In der Veröffentlichung gelehrter Schriften wurde, neben dem Erscheinen des „Anzeigers", mit den Vorbereitungen zur Herausgabe der „Denkschriften" des Museums begonnen, welche in je einem Bande jährlich die Resultate besonderer Forschungen bekannt geben sollten.

Hiermit konnte das Programm der Anstalt: durch Sammlung, Systematisirung und Erforschung alles dessen, was wir in Sprache, Wissenschaft, Poesie und Kunst an historischen Denkmalen aufzuweisen haben, zur Aufhellung der Geschichte des deutschen Volkes und Vaterlandes beizutragen, als in seiner Erfüllung begriffen gelten.

Als das nächste Bedürfniß mußte sich nunmehr die Beschaffung eines mit den erforderlichen Räumlichkeiten ausgestatteten Gebäudes erweisen, welche mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden schien. Nach längeren fruchtlosen Verhandlungen, welche die Uebersiedelung des Germanischen Museums, einmal nach der Wartburg bei Eisenach, dann nach der Veste Coburg bezweckten, erlangte es im Jahre 1857 einen eigenen Grundbesitz und passende Räumlichkeiten durch die Erwerbung des ehemaligen Karthäuserklosters in Nürnberg, dessen Uebergabe im April jenes Jahres begann und im November in allen Theilen, welche bis dahin zu militärischen Zwecken gedient hatten, vollendet war. Sofort wurde die Restauration der ruinosen Gebäude in Angriff genommen und bis zum August des folgenden Jahres soweit durchgeführt, daß noch in demselben Monat mit der Uebersiedelung des Museums begonnen werden konnte. War auch die dazu gehörige Kirche

zur Zeit noch als Heumagazin in Benutzung, so konnte doch auch diese schon im October 1858 übernommen, in eine Kunsthalle umgeschaffen und bald darauf von Wilhelm von Kaulbach mit dem Frescogemälde der „Gruft Carl's des Großen" geschmückt werden.

Die nun folgenden Jahre wurden in eifriger Thätigkeit auf die Fortführung des einst mit den geringsten Mitteln begonnenen und bereits zu äußerer und innerer Festigkeit gediehenen Werkes verwendet. Durch einzelne Ankäufe, besonders aber durch Schenkungen und Tauschverkehr mehrten sich Archiv, Bibliothek und Sammlungen, ihre für die geistige Verwerthung nothwendige Ausbreitung war durch die beschafften Räumlichkeiten möglich gemacht und die wissenschaftliche Thätigkeit fand in der Herstellung eines wohlgeordneten General-Repertoriums über das ganze Quellenmaterial für die deutsche Geschichte, Literatur und Kunst bis zum Jahre 1650 ein ebenso weites wie fruchtbares Feld. Neben der Durchführung des letzteren wurden die schon



Ansicht des Germanischen Museums in seiner Vollendung.

früher begonnenen Repertorien der einzelnen Abtheilungen, die Kataloge und der Gesammtkatalog weitergeführt, und in jährlichen Rechenschaftsberichten die Fortschritte der Arbeiten öffentlich bekannt gegeben.

In wie erfreulicher Weise mit der fortschreitenden Entwickelung der Anstalt im Laufe der Jahre auch die für dieselbe unbedingt nothwendigen Mittel, zunächst durch die Gründung einer Aktiengesellschaft, dann durch die Einrichtung von Pflegschaften und Agenturen in allen größeren deutschen Städten, durch Beiträge von Fürsten und Gemeinden und durch zahlreiche Unterstützungen Seitens einzelner Privaten, sich allmählich vermehrt hatten, geht daraus hervor, daß die erste Jahresrechnung 1852 auf 1853 eine Einnahme von nur 263 fl., mit Passivvorschüssen im Betrage von 5348 fl., die Rechnung von 1861 auf 1862 aber eine Einnahme von 41,444 fl. (einschließlich eines außerordentlichen Baarzuschusses der kgl. bayer. Regierung von 10,000 fl.) aufweist. Als ein für die künftige Dauer festbegründetes, echt nationales Institut konnte das Germanische Museum das erste Decennium seines Bestehens beschließen und bald darauf die Frhrl. v. Aufseß'schen Sammlungen, welche ihm als Grundstock anfänglich nur auf zehn Jahre unentgeltlich überlassen waren, als bleibendes Eigenthum erwerben.

Als im Jahre 1866 die Auflösung des deutschen Bundes erfolgte, übernahm im darauf folgenden S. M. König Ludwig II. von Bayern das Protektorat des Museums. Um dieselbe

Zeit wurde, nachdem schon früher Frhr. v. Aufseß nur noch das Ehrenpräsidium der Anstalt geführt, nach einem kurzen Interregnum der gegenwärtige Direktor Dr. A. Essenwein zur Leitung berufen, womit für die weitere Entwickelung derselben ein neuer Umschwung begann.

Bei dem Umfange, welchen Bibliothek und Sammlungen bereits gewonnen hatten, mußte auf die Beschaffung neuer Räumlichkeiten durch Um- und Neubauten zunächst Bedacht genommen, also mit einer regen Bauthätigkeit der Anfang gemacht werden.

In welcher Ausdehnung dieselbe während des abgelaufenen letzten Jahrzehnts zur Durchführung gelangte, wird aus einer gedrängten Anführung des in dieser Richtung Geschehenen hervorgehen. Zunächst wurde durch zahlreiche Verbesserungen, bestehend in der Herstellung bequemerer Verbindungen der vorhandenen Räume unter einander durch neue Durchgänge, Galerien und Treppen für die Benutzung eine wesentliche Erleichterung geschaffen, eine Anzahl der vorhandenen Bureaux wurde in Sammlungsräume umgestaltet, ein Saal zur Aufnahme der textilen Arbeiten und über demselben eine große Halle zur provisorischen Aufstellung von Gemälden hergestellt. Es folgte dann die Erbauung der Wilhelmshalle zur Aufnahme des von König Wilhelm gestifteten, die Gründung der Karthause nach Kreling's Komposition darstellenden Glasgemäldes, der Ausbau der zum Theil noch unvollendeten Kreuzgänge und endlich die gänzliche Uebertragung des damals inmitten der Stadt gelegenen, für den Abbruch bestimmten Augustinerklosters, durch welche dem Museum nicht nur sehr umfangreiche neue Räume erwuchsen, sondern der Stadt auch ein monumentaler Bau von künstlerischer und historischer Bedeutung erhalten wurde. Im Jahre 1873 wurde mit der Ueberführung begonnen, und nunmehr in allen Theilen, selbst in der dekorativen Ausschmückung vollendet, birgt gegenwärtig der Bau die dem Museum zur Aufbewahrung überlassene Kunstsammlung der Stadt Nürnberg, die Waffen- und die Kostümsammlung, die beiden letzteren in für die Aufstellung besonders geeigneten Sälen. Noch ist schließlich die mit nicht geringen Schwierigkeiten verbundene Einführung der Beheizung der meisten Sammlungsräume zu erwähnen, durch welche den durch den Temperaturwechsel gefährdeten Gegenständen eine längere Dauer gesichert ist.

Wenn vor noch zehn Jahren für die Sammlungen 9 Räume vorhanden waren, so ist die Zahl derselben gegenwärtig auf 41 gestiegen, und haben sich in dieser Zeit die vorhandenen Gegenstände um das Vierfache vermehrt.

So wurde zunächst die Waffensammlung durch zahlreiche werthvolle Stücke bereichert und eine bedeutende Kostümsammlung mit den dazu gehörigen Einzelheiten erworben. Die Abtheilung für textile Arbeiten seit frühester Zeit wurde fast neu geschaffen, die Geschirr- und Gläsersammlung außerordentlich vermehrt und eine bedeutende Zahl von größeren und kleineren plastischen Arbeiten durch Ankauf, Tausch und Schenkungen erworben. Unter dem erheblichen Zuwachs, welcher dem Vorhandenen durch Deponirung ganzer Sammlungen unter Vorbehalt des Eigenthumsrechts zu Theil wurde, sind diejenigen der Stadt Nürnberg, früher im Rathhause aufbewahrt, und die der Merkel'schen Familienstiftung (mit Wenzel Jamnitzer's Tafelaufsatz) hervorzuheben. Auch das Archiv erhielt eine zahlreiche Vermehrung durch Ankauf und Deponirung, hauptsächlich durch Erwerbung des Wolkenstein'schen Archivs, und die Bibliothek, unter Leitung des zweiten Direktors des Museums, Dr. C. Frommann, welcher demselben seine Kräfte seit dem Entstehen gewidmet hat, erhält durch fortwährende Schenkungen einen ununterbrochenen Zuwachs. In der jüngsten Zeit wurde auf das Ordnen und Katalogisiren der Sammlung von Holzschnitten und Kupferstichen, deren letztere nicht weniger als 19,000 Blätter zählt, besondere Sorgfalt verwendet und dadurch ein für das Studium unschätzbares Material geschaffen.

Da in der Aufnahme der Gegenstände die durch das ursprüngliche Programm vorgezeichnete Grenze der Mitte des 17. Jahrhunderts schon längst überschritten wurde und gegenwärtig alles Beachtung findet, was für die Kenntniß und das Studium der deutschen Kulturgeschichte überhaupt von Interesse erscheint, macht sich von Neuem das Bedürfniß nach Raum in dringender Weise geltend, und daß demselben im Laufe der Zeit nach jeder Seite hin genügt werden soll, hat die am Jubiläumstage erfolgte Grundsteinlegung für ein neues ansehnliches Gebäude bewiesen, welches für die künftige Aufnahme der Gemäldegalerie bestimmt ist.

Der beistehende Holzschnitt giebt eine perspektivische Ansicht der Gebäude des germanischen

Museums, wie sie, nach den von Direktor Essenwein entworfenen Plänen, in ihrer Vollendung sich darstellen sollen. Sie bilden einen weitverzweigten, im Innern zu einem zusammenhängenden Ganzen verbundenen Komplex, dessen noch zu schaffende Theile für eine mehr und mehr zu ordnende, den Zwecken des Studiums entsprechende Aufstellung der vorhandenen reichen Schätze bestimmt sind. Vor Allem soll dabei der Waffensammlung (dem künftigen Arsenal) und der Gemäldegalerie, mit deren Bau, wie oben erwähnt, soeben begonnen wurde, in ausreichender Weise Rechnung getragen werden.

Mit der Wiederaufrichtung des deutschen Reiches, mit dem Erwachen unseres nationalen Bewußtseins ist auch das Interesse und die Freude an dem, was die Nation sich selbst geschaffen hat und als ihr Eigenthum beanspruchen darf, in erhöhtem Grade von Neuem lebendig geworden. Und deshalb darf das Germanische Museum, eine Schöpfung, welche von Anbeginn ihr Fortschreiten und Gedeihen der Theilnahme der gesammten Nation, der Fürsten wie des Volkes, zu danken hat, auf eine fernere immer thatkräftigere Unterstützung derselben rechnen. Ein Rückblick auf das hier Geleistete und Geschehene erfüllt uns, wie Direktor Essenwein am Jubiläumstage auszusprechen berechtigt war, mit Freude und Stolz, begeistert zu neuen Arbeiten und Anstrengungen und giebt uns Grund und Veranlassung zu freudigen Aussichten in die Zukunft.



Kunstliteratur.

Das k. Grüne Gewölbe zu Dresden. Hundert Tafeln in Lichtdruck, enthaltend gegen 300 Gegenstände. Mit Erläuterungen von Dr. J. Th. Gräſſe, k. ſ. Hofrath u. Direktor des Gr. Gewölbes u. ſ. w. Photographirt von Römmler und Jonas, k. ſ. Hofphotographen. Verlag von Paul Bette in Berlin. Fol.*)

Zu den berühmteſten Sammlungen, die Sachſen der Kunſtliebe ſeiner Fürſten verdankt, gehört das Grüne Gewölbe. Daſſelbe hat, wie die Gemäldegalerie, einen Weltruf. Der Reiz des Schwerzugänglichen und Geheimnißvollen, der märchenſpinnende Zauber ſeines Juwelenſchatzes hat den Namen des Grünen Gewölbes faſt noch populärer gemacht, als jenen der Gemäldegalerie. Obgleich aber die Sammlung über Deutſchlands Grenzen hinaus als eines „der Wunderwerke des deutſchen Florenz“ in Aller Mund iſt, ſo iſt letztere bis jetzt doch nicht allgemein in ihrem vollen Werthe erkannt und hat in kultur- und kunſtgeſchichtlicher Beziehung noch nicht die Schätzung gefunden, die ſie verdient. Während die Galerie bereits eine umfangreiche eigene Literatur beſitzt, iſt über das Grüne Gewölbe nur wenig in die Oeffentlichkeit gedrungen.

Urſprünglich war das Grüne Gewölbe lediglich die Schatzkammer des Kurhauſes Sachſen; durch geheime Treppen mit den fürſtlichen Gemächern verbunden, bildete es den geordneten Vorrath der zum Gebrauche des Hofes dienenden Koſtbarkeiten; zuweilen in Zeiten der Gefahr öffnete ſich das Grüne Gewölbe, um Dokumente und Werthſachen des Landes in ſeine „geheime Verwahrung“, wie es in darauf bezüglichen Aktenſtücken heißt, aufzunehmen. Erſt zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, unter Auguſt dem Starken, dem eigentlichen Gründer der Dresdener Kunſtſammlungen, wurde das Grüne Gewölbe, wenn allerdings auch nur in beſchränkter Weiſe, dem Publikum zugänglich.

Dem genannten Fürſten verdankt die Sammlung ihre jetzige Geſtalt. Mit Hilfe eines Mannes der Wiſſenſchaft, des Mineralogen Hofrath v. Heucher, und eines Künſtlers, ſeines Hofjuweliers Dinglinger, ſichtete er das vorhandene Material und bereicherte es zugleich. Er erweiterte die Lokalität und ſchuf die prächtige dekorative Ausſtattung der Räume, wie überhaupt die wirkungsvolle Aufſtellung der Gegenſtände. Der Sage nach zeichnete der König mit eigener Hand die Pläne zur Neueinrichtung; jedenfalls zeugt die gelungene Durchführung derſelben, daß ſie mit Eifer und Liebe betrieben wurde. Die Ausſtattung gehört zu den ſchönſten Dekorationen, welche der Rokokoſtil geſchaffen. Der oft beklagte herbarienartige Charakter unſerer modernen Kunſtſammlungen tritt hier zurück, und als wären beide für einander geſchaffen, ſo gehen die Sammlungsgegenſtände mit dem Lokale zuſammen, indem jene auf dieſem heiterprächtigen Hintergrund, frei und wie zum Gebrauch einladend, dem Beſchauer entgegenlachen. Dieſes Einheitliche iſt ein Vorzug der Sammlung, den ſie mit keiner zweiten theilt. Und es wäre zu bedauern, wenn je das anmuthige Enſemble geſtört würde.

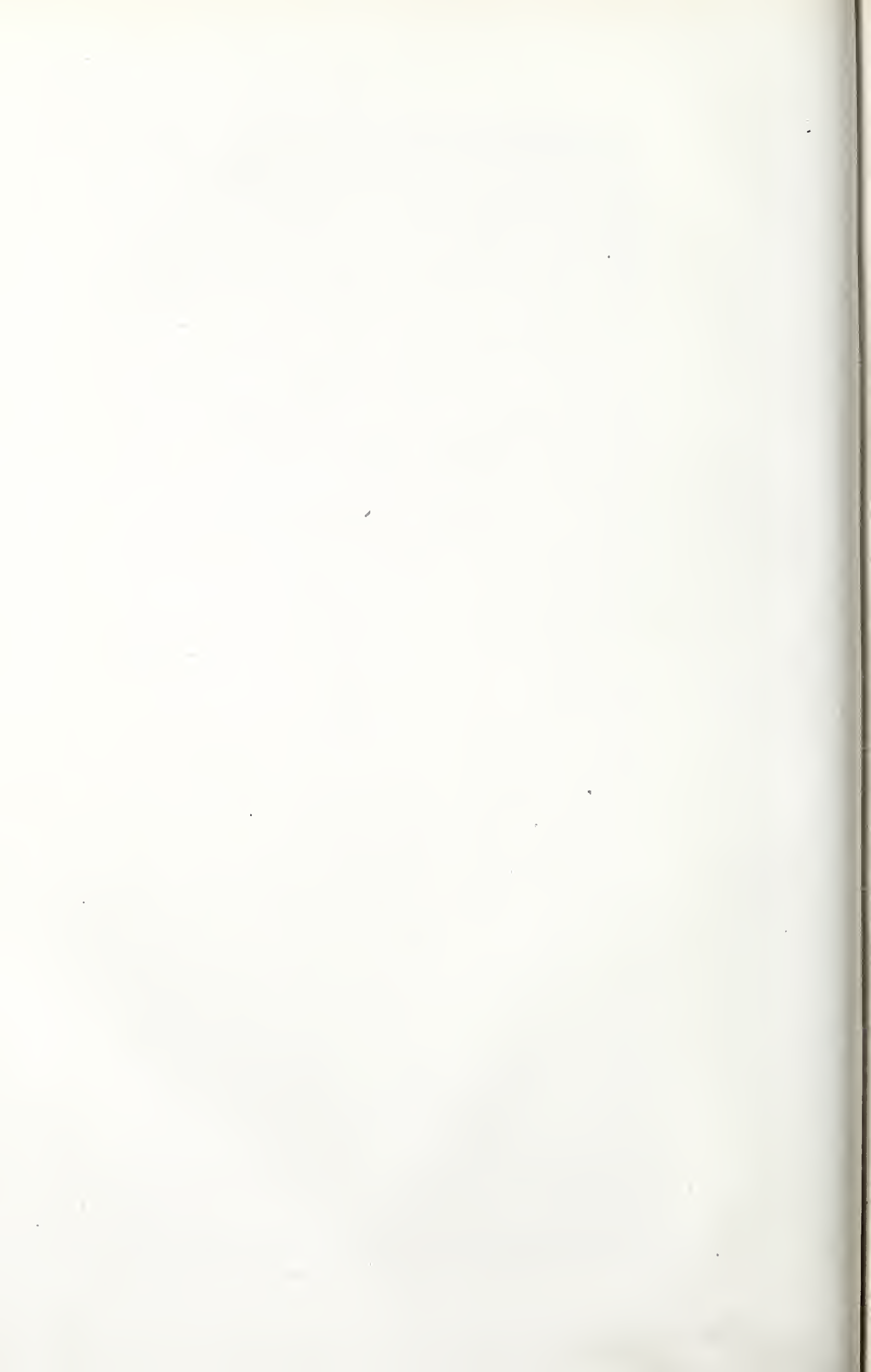
Durch die kunſtinduſtrielle Bewegung in unſeren Tagen brach auch für das Grüne Gewölbe eine neue Zeit an. Hand in Hand mit ihr machte ſich eine objektivere Auffaſſung der Kunſtgeſchichte, insbeſondere der der letzten Jahrhunderte, geltend. Lange genug hatte der Klaſſizismus der großen Kunſt die Kleinkünſte vornehm über die Achſel angeſehen und man hatte ſich gewöhnt, in den Sammlungen, wie das Grüne Gewölbe, nur Raritäten- und Kurioſitäten-Kabinetes zu

*) Hierzu ein Probeblatt in Lichtdruck.



KARYATIDE VON RHINOCEROSHORN.

Aus dem im Verlage von Paul Bette in Berlin erschienenen Werke „Das grüne Gewölbe zu Dresden."



erblicken, deren Glanzpunkt jener von Jean Paul gefeierte Kirschkern mit hundert Gesichtern war. Den auf die Geschmacksbildung des Publikums gerichteten Bestrebungen der Zeit konnten die reichen Anregungen, welche das Grüne Gewölbe nach den verschiedensten Richtungen hin bot, nicht entgehen, und der Wunsch einer leichteren Zugänglichkeit, einer größeren Nutzbarmachung der Sammlung wurde laut. Die Generaldirektion der k. Sammlungen trug diesem Wunsche durch ein neues Regulativ für den Besuch und die Benutzung des Grünen Gewölbes in dankenswerther Weise Rechnung. Man erleichterte nicht nur den Besuch, soweit es die Sicherheit der Sammlung gestattete, man kam auch mit großer Liberalität den Gesuchen um Nachbildung der Gegenstände behufs der Publikation entgegen. Und so liegt jetzt bereits, aus der Initiative des Publikums hervorgegangen, nicht nur eine Reihe vorzüglicher plastischer Abgüsse vor, sondern es erschien auch, unter dem oben mitgetheilten Titel, eine umfassende und der berühmten Sammlung würdige photographische Publikation, welche Fachkreisen wie der großen gebildeten Kunstwelt gleich willkommen sein wird.

Das verdienstliche Unternehmen ist von der Verlagshandlung Paul Bette in Berlin sorgfältig vorbereitet auf den Markt gebracht. Da dasselbe in erster Reihe dem Kunstgewerbe dienen soll, so ist Prof. Graff, Direktor der Kunstgewerbeschule zu Dresden, mit der Auswahl der wiederzugebenden Objekte betraut worden, während die durch ihre Leistungen auf dem Gebiete des Lichtdruckes vortheilhaft bekannten Photographen Römmler und Jonas in Dresden die Aufnahmen besorgten. Letztere sind in einem erwünschten Maßstabe gemacht, und fast durchgängig besitzen die Blätter eine Schärfe und Klarheit, welche alles Detail zur Geltung bringt. Ein dem Werke beigegebener Text aus der Feder des um die Sammlung verdienten Vorstandes derselben, Hofraths Dr. Grässe, bietet die nöthigen Erläuterungen. In der Fülle des so Dargebotenen öffnet sich eine reiche Quelle der Belehrung und des Genusses. Die wiedergegebenen Gnadenketten, einige Pokale und Prunkschüsseln, ein Schmuckkasten gehören zu den schönsten Goldschmiedearbeiten deutscher Renaissance. Spätere Gefäße zeichnen sich durch eine geschmack- und phantasievolle Verwendung von Muscheln aus. Hieran schließen sich prachtvolle Gefäße in Chalcedon, Onyx und Bergkrystall, welche nicht nur durch die technische Vollendung des Steinschnittes, sondern zugleich auch durch ihre Form und Fassung von emaillirter Goldarbeit zu den Glanzstücken der Sammlung gehören. Nur die Wiener Schatzkammer hat einen ähnlichen Reichthum von Krystallgefäßen aufzuweisen. Von großer Schönheit sind sodann einige kunstvoll geschnittene und emaillirte Schwertgriffe, ebenso finden sich an orientalischen Waffen Rubine, Saphire, Türkise in edelster, wenn auch nicht eben sehr praktischer, Art verwendet. Von Interesse sind auch die Limousiner Emaillen, von denen die Sammlung eine ziemlich große Anzahl, meist monogrammirt, besitzt. Unter den Elfenbeinarbeiten vermissen wir die beiden schönen Diptychen- oder Triptychen-Theile, die, wenn zunächst auch nicht für den Industriellen, doch für den Künstler und insbesondere für den Antiquar von Interesse gewesen sein würden; die besten der mitgetheilten Arbeiten, wie einige Trinkkannen und ein Becken, gehören dem Barockstil an. Gute Beispiele für Flächendekoration liefert dieser Stil noch in den eingelegten oder ausgeschnittenen Arbeiten von Metall und Schildkrot, in sogenannten Boulearbeiten. Neben letztgenannter Stilform findet in der Sammlung das Rokoko eine besonders reiche Vertretung. Man ist neuerdings zu einer gerechteren Würdigung der Kunst desselben gelangt. Man hat das harmonische Zusammenwirken von Kunst und Handwerk innerhalb dieser Stilepoche anerkennen müssen und hat, namentlich im Vergleich zu unseren modernen Arbeiten, die vollendete Technik, die Angemessenheit für die Zwecke und die Accomodirung an die Natur des Stoffes als Vorzüge der Rokoko-Werke schätzen gelernt. Der Hauptträger des Rokoko in der Sammlung ist Johann Melchior Dinglinger, geb. 1665 zu Biberach bei Ulm, gest. 1731 zu Dresden: ein Name, der, wie oben schon angedeutet, eng mit der Geschichte des Grünen Gewölbes verbunden ist. Man hat den Künstler den „sächsischen Benvenuto Cellini" genannt, ungefähr mit demselben Rechte, mit welchem man von einer „sächsischen Schweiz" spricht. Immerhin aber ist Dinglinger als eine reichbegabte Künstlernatur zu bezeichnen, die in ihrem Wollen und Können spätere Zeiten weit überragt. Seine Kunst, wie seine weltmännische Bildung und überhaupt seine liebenswürdigen persönlichen Eigenschaften verhalfen ihm zu Reichthum und Ansehen. Er hatte sich nicht nur in hohem Grade der Gunst August des Starken zu erfreuen; auch Peter der Große nahm bei seiner zweimaligen

Durchreise durch Dresden sein Absteigequartier im Hause Dinglinger's. Dieses Haus, eine Zeit lang der Mittelpunkt der Dresdener künstlerischen Kreise, gehörte durch seine Einrichtungen zu den Sehenswürdigkeiten der Residenz. Was die Arbeiten Dinglinger's betrifft, die er mit Hilfe seiner Brüder fertigte, von denen der eine Goldschmied, der andere ein geschickter Emailleur aus der Schule Aved's war, so befinden sich dieselben größtentheils in St. Petersburg und Dresden. In den größeren Prunkgegenständen ist viel von den übeln Eigenschaften der Zeit, viel spielende Willkür und nüchtern wirkende Ueberladung; dabei aber bekunden sie, wie alle Arbeiten des Meisters, eine erstaunlich große technische Vertrautheit desselben mit allen Zweigen und Mitteln seiner Kunst. Meisterlich versteht er sich noch auf die farbige Dekoration mittelst Email und Edelsteinen, und oft versöhnt die reizende malerische Wirkung seiner Werke mit den zuweilen unschönen Formen derselben. Daß ihn aber auch nicht selten ein reineres Formgefühl belebt, davon zeugen eine Reihe glücklich erfundener, phantasievoll ornamentirter Flacons, Schalen, Dosen und Zierfiguren, wie insbesondere die anmuthige Karyatide von Rhinozeroshorn, welche als Bilderprobe der trefflichen Bette'schen Publikation diesem Aufsatze beigegeben ist.

C. Clauß.

Forschungen über den Bau der Peterskirche zu Rom, von Konstantin A. Jovanovits. Wien, Braumüller. 1877. 4.

Selten habe ich ein Buch mit getheilteren Empfindungen gelesen, als das vorliegende. Wie erwünscht war es, daß vor Vollendung des großartig begonnenen und fortgeführten Prachtwerkes von H. v. Geymüller noch ein Dritter im Bunde sich bemühte, das Räthsel der Baugeschichte von St. Peter zu lösen, und wie bedauernswerth, ja fatal für den Autor ist es, daß er jenes Werk gar nicht kennt, und sich blos an H. von Geymüller's erste Vorarbeiten, dessen „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom" anschließt, welche, vor zehn Jahren verfaßt, dem heutigen Stande unserer Kenntnisse über den Wunderbau nicht mehr entsprechen. Man begreift es kaum, wie heut zu Tage ein Kunstschriftsteller von alledem keine Notiz nimmt, was seit nahezu drei Jahren in einem der verbreitetsten Fachblätter, in unserer Zeitschrift, über den Gegenstand geschrieben ist, dem er sich zuwendet. Da hat es der Verfasser freilich leicht, sich von jeder Polemik ferne zu halten, welche er nur an einer Stelle direkt gegen von Geymüller's Ansicht kehrt! Er hat uns dafür auch häufig die nöthigen kritischen Beleuchtungen streitiger Fragen erspart; er kleidet sich in das Gewand der Bescheidenheit, kommt aber am Schlusse seiner Polemik zu einem Resultat, dessen Formulirung geradezu anmaßend genannt werden muß; er speist mich, anstatt meine Abhandlung im neunten Bande der Zeitschrift zu beleuchten, mit einem dürren Worte des Lobes ab und bedauert, daß meine Ansichten, ebenso wie die v. Geymüller'schen, „leider auf trügerischen Voraussetzungen" beruhen, scheint aber diese Abhandlung recht flüchtig durchgesehen oder überhaupt nicht gelesen zu haben. So ganz untrügerisch sind die Voraussetzungen unseres serbischen Architekten auch nicht gerade. — Doch zur Sache!

Die Vorrede gedenkt des wichtigsten Differenzpunktes, welcher in den Ansichten über den Bau herrschend geblieben ist: welches ist der echte Bramante'sche Plan? Eine Frage vor Allem müßte beantwortet werden, die für die ganze Baugeschichte von St. Peter ebenso entscheidend wäre, wie die genannte: warum besitzen wir nicht die Bramante'schen Pläne und diejenigen Raffael's, und wie weit kannten überhaupt die Meister am Bau die Entwürfe ihrer Vorgänger? Sind die Pläne stets während des Baues im Besitz der Kirchenverwaltung geblieben, wie die für S. Petronio zu Bologna angefertigten? Wenn das der Fall gewesen wäre, so würden die Pläne Giuliano's da San Gallo und seines Neffen Antonio wohl nicht in den Mappen der Uffizien liegen. Haben aber die Baumeister ihre Pläne vor ihrer Entlassung oder ihrem Tode zurückgezogen, wie das ja zur Zeit des Spätmittelalters in Deutschland vorkam, so konnten die Nachfolger im Bau die Intentionen der Vorgänger nicht oder kaum kennen. Ein dritter Fall

ist nicht ausgeschlossen, wenn auch vorerst nicht wahrscheinlich, daß nämlich der Nachfolger, um dem möglicherweise entstehenden Gerede vorzubeugen, er habe die Gedanken seiner Vorgänger ausgenutzt, die früheren Entwürfe bei seinem Amtsantritt versiegeln ließ, wie das in der modernen Praxis nachweisbar vorkommt.

Vasari meldet uns ausdrücklich, daß Peruzzi's Plan später von anderen Architekten benutzt worden sei; aus Antonio's da San Gallo scharfer Kritik der Raffael'schen Thätigkeit am Bau geht nicht hervor, daß er Raffael's Plan kannte; Serlio's 1540 erschienenes Architekturwerk, welches uns allein mit dem Raffael'schen und Peruzzi'schen Plan bekannt macht, giebt uns ein neues Räthsel auf, nämlich warum es Bramante's Kuppel, aber nicht den Grundriß der Kirche enthält?

Am wenigsten auffallend ist es, daß die Pläne der beiden San Gallo in den Uffizien sich befinden, denn der Neffe hat sicherlich die Pläne seines Onkels geerbt; Antonio war so lange mit Peruzzi zusammen thätig, daß sehr wohl die Pläne aller drei Meister beisammen bleiben und später in gemeinschaftlichen Besitz übergehen konnten. Es bleiben also nur zwei Punkte schwierig zu beantworten: warum fehlt in den Uffizien Peruzzi's Original der Serlio'schen Kopie, und warum ist allein der Pergamentplan Bramante's daselbst befindlich, seine übrigen Pläne aber nicht. Unmöglich ist's nicht, daß Peruzzi's Plan aus irgend welchen Gründen verloren ging; das Vorhandensein von Bramante's Pergamentplan würde jedenfalls der Meinung widersprechen, alle Zeichnungen des Meisters zum Bau seien in den Archiven von St. Peter geblieben und vielleicht mit dem Raffael'schen Plan und dem Plane Peruzzi's dort noch verborgen. Wenn Bramante's Pergamentplan nicht in den Uffizien wäre, so würde von selbst eine größere Wahrscheinlichkeit für Peruzzi's Autorschaft an dem viel citirten Rothstiftplan vorliegen, als so, und die Sache wäre viel weniger komplicirt. Nun scheint aber der Umstand, daß der Pergamentplan Bramante's die Unterschrift trägt: „Bramante Arch. & Pit." zu entscheiden, daß er nicht derjenige ist, nach welchem man den Bau begann, sondern derjenige, mit welchem sich Bramante zuerst um die Sache bewarb. Die Baumeister bei St. Peter hatten in amtlicher Stellung kaum einen Grund dazu, es war überhaupt auch nicht Usus, seine Zeichnungen durch Namensunterschrift kenntlich zu machen, wenn nicht besondere Fälle dazu zwangen. Diese Fälle waren aber früher dieselben wie jetzt, man unterzeichnete Konkurrenzentwürfe, die man einsendete, allgemeiner aber alles das, was nicht direkt dem Bauherrn übergeben wurde, sondern in dritte Hand, z. B. in die von Behörden kam. So finden wir in den Uffizien überhaupt außer Bramante's Pergamentplan nur noch die Konkurrenzentwürfe Giuliano's da San Gallo für die Façaden von San Lorenzo zu Florenz, sodann die Zeichnung für denjenigen Bau in ähnlicher Weise wie Bramante's Plan unterschrieben, welchen Giuliano für Julius II. 1505 entwarf (vergl. Dohme, Kunst und Künstler, systematische Folge, Nr. 58, Seite 11), und, irre ich nicht, auch einen Plan Antonio's da San Gallo für St. Peter. Es wäre nun in der That leicht möglich, daß Bramante's Konkurrenzplan für St. Peter, wenn wir sein Pergament so nennen dürfen, nicht in's Inventar der Bauverwaltung gelangte, wie seine andern Entwürfe, sondern in fremde Hände. Es scheint fast so, als sei man von einem früher allgemein geübten Brauch, daß nämlich die Behörden die Pläne der Architekten als Eigenthum behielten, in der Zeit nach Bramante häufig abgewichen; so wäre denn, um kurz zu sein, der Vorgang etwa folgender gewesen: Bramante's und Raffael's Pläne blieben Eigenthum der Bauverwaltung von St. Peter, mit Ausnahme des Konkurrenzplanes, die Pläne der Nachfolger im Bau vereinigten sich aber größtentheils in Antonio's da San Gallo Händen. Zu dieser Hypothese, welche in Uebereinstimmung gebracht werden muß mit den bekannten Plänen, fügen wir vorerst die zweite, daß nicht nothwendiger Weise alle Pläne zu St. Peter allen Architekten am Bau bekannt sein mußten. Diese Voraussetzungen erweisen sich leider vielleicht auch als trügerische, werfen aber auf die Baugeschichte von St. Peter, im Falle sie richtig sind, ein neues Licht. — Dies voraus geschickt, kehren wir zum Verfasser des vorliegenden Buches zurück. Derselbe läßt auf die Einleitung zunächst ein Verzeichniß der auf St. Peter bezüglichen Zeichnungen in den Uffizien folgen, 65 Nummern. Daß es Herr Jovanovits unterlassen hat, die v. Geymüller'sche Nummerirung in dessen „Notizen" in Klammer beizusetzen, ist ein unbegreifliches Versehen; wem soll denn

das Verzeichniß etwas nützen, der außerhalb der Uffizien sich eine Meinung über die Differenzpunkte der beiden Autoren bilden will? Hier war der Ort, wo Herr Jovanovits eine kritische Beleuchtung der Pläne hätte bringen sollen, er hätte sich wahrhaftig dafür ersparen können, altbekannte Dinge zu wiederholen, welche einen großen Theil seiner Arbeit ausfüllen. Es war um so nothwendiger, diese Doppelnummerirung anzuwenden, als, während der Inventarisirung der Uffizien-Handzeichnungen der Maler, in den letzten Jahren eine beträchtliche Anzahl von Architekturzeichnungen aufgefunden und in die andern Mappen herübergelegt worden sind. So hatte Herr Jovanovits gleich mir vielleicht das Glück, Zeichnungen erwähnen zu können, welche unseren Vorgängern A. Jahn und H. v. Geymüller — keineswegs aus Nachlässigkeit — entgangen sind.

Unter den Nummern des Herrn Jovanovits heben wir einige besonders hervor. Nr. VII und VII Rückseite sind wohl dieselben wie Nr. 2 bis und Nr. 3 bei von Geymüller; VII und 2 differiren darin, daß Jovanovits mit Recht die Handschrift der ersteren Zeichnung Giuliano da San Gallo zuschreibt, während von Geymüller das Blatt unter „Bramante“ rubricirt; dagegen liest Jovanovits „si può fare co campanjle“, von Geymüller aber „sagrestia co campanjle.“

Nr. XXII schreibt der Autor dem Peruzzi zu; es ist wohl dieselbe Zeichnung, welche v. Geymüller unter Nr. 6 als Bramante's Zeichnung anführt. Soweit man sich nach der angerichteten Konfusion durch die neue Nummerirung ein Urtheil über dieses Verzeichniß bilden kann, beschränkt es sich nur auf die Beschreibung der Blätter und bietet kaum etwas Neues.

Den ersten nun folgenden Abschnitt A, welcher die Baugeschichte von St. Peter vor Bramante behandelt, übergehen wir der Kürze halber und wenden uns sofort zu Abschnitt B, Bramante. Der Autor bespricht eingehend die Thätigkeit dieses Meisters am Bau und motivirt in zutreffender Weise die schon längst von v. Geymüller erkannten Thatsachen, daß die Bramante'schen Pfeiler dieselben Dimensionen haben, wie die heutigen, daß die Hauptkapelle, von welcher Vasari des öfteren spricht, derselbe in Giuliano's da San Gallo und seines Neffen sowie Peruzzi's Plänen wiederkehrende polygone Chorbau auf Rosellino's Fundament ist, daß demnach der Pergamentplan Bramante's nicht der Ausführung zu Grunde gelegt wurde. Sehr eigenthümlich ist immerhin die Behauptung, wenn sie auch der Wirklichkeit entsprechen mag, Bramante's Nachfolger hätten sich mehr an die bestandenen Baufragmente als an seinen Plan angeschlossen, da wir letzteren ja überhaupt nicht kennen; denn aus der „mannigfaltigen Gestaltung ihrer Entwürfe“ könnte man annehmen, daß Bramante seinen Plan sorgfältig im Geheimen hielt, und daß die Nachfolger, Raffael vielleicht ausgenommen, ihn gar nicht zu Gesicht bekamen; dafür spricht auch die Aussage Panvinio's, Raffael und Peruzzi seien den „Spuren“ Bramante's gefolgt. Dann wäre diese Mannigfaltigkeit der Gestaltung sehr leicht zu begreifen. Nur in diesem Falle hätte auch die Annahme des Herrn Jovanovits, Bramante's Plan sei für die „Erklärung der Entstehung und des inneren Zusammenhangs der späteren Entwürfe nicht unbedingt erforderlich“ eine gewisse Berechtigung. Jovanovits plaidirt neuerdings für die Annahme, Bramante habe nicht einen Kreuzbau sondern einen Langhausbau gewollt. Die angeführten Beweisgründe haben einerseits sehr viel Ueberzeugendes, andrerseits aber wäre es dann wirklich nicht nöthig, den bekannten Pergamentplan als die Hälfte eines gleicharmigen Kreuzes aufzufassen, wie Jovanovits ebenso wie v. Geymüller und alle seine Nachfolger gethan haben, ich mit inbegriffen. Es scheint fast, daß Bramante aus Klugheitsrücksichten seinen eigentlichen Plan zurückhielt, die Zeichnung zur Kuppel aber absichtlich in die Oeffentlichkeit brachte und, wie ja Serlio bestätigt, sein Modell (in der lateinischen Ausgabe von 1569, Venedig, und in der deutschen 1609, Basel, steht nicht modello sondern „verum exemplum“ und „Muster“) unvollendet ließ; den schlagendsten Beweis für die Ansicht, Bramante habe ein Langhaus gewollt, brachte Jakob Burckhardt (Geschichte der Renaissance, S. 98) aus einem Manuskript des Onophrius Panvinius bei, welcher von Peruzzi ausdrücklich sagt, er habe aus dem Langhaus ein griechisches Kreuz gemacht (ex oblongo quadratum fecit). Das will sehr viel sagen und erklärt auch am leichtesten den Umstand, daß Peruzzi seinem Centralbau so viele Langhausentwürfe vorausgehen ließ, welche, wie Jovanovits vielleicht mit vollster Berechtigung urtheilt, als Reduktionsversuche zu betrachten

sind, um die Aufgabe auf möglichst einfache Weise zu bewältigen. Dann aber möchten wir die Langhausentwürfe Peruzzi's in die Zeit Leo's X., die Centralbaupläne in die Zeit Clemens' VII. datiren, und nicht mit Jovanovits annehmen, weil Peruzzi auf dem ersten Wege zu keinem befriedigenden Resultat gelangt sei, habe er sich den Centralanlagen zugewendet; denn als die befriedigende Lösung der ersten Reihe von Entwürfen müssen wir doch wohl den mit einem summarischen Kostenanschlag versehenen Plan XIII b. (bei v. Geymüller Nr. 17, vergl. auch meine „Mittheilungen aus der Handzeichnungensammlung der Uffizien", Karlsruhe, Veith, Taf. I, Fig. 2.) ansehen, welchen unser Autor in Fig. 15, Seite 75 wieder abbildet; er ist allerdings nur eine Skizze. — Die Auffassung unseres Autors, wie Michelangelo's bekannte Worte zu deuten seien, welche sowohl der erwähnten Ansicht sowie dem thatsächlichen Wirken dieses Meisters am Bau zu widersprechen scheinen, ist sehr beachtenswerth.

Wenden wir uns nun zur zweiten Periode. Meine frühere Meinung, die Pläne des Giuliano da San Gallo seien vor Bramante entstanden, habe ich, wie schon anderswo erwähnt, als unhaltbar aufgeben müssen, nachdem mich H. v. Geymüller auf die Bedeutung des polygonen Chorschlusses als der Bramante'schen Hauptkapelle aufmerksam gemacht hatte.

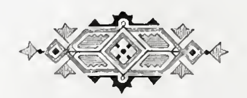
Wir müssen nun noch einmal auf den viel besprochenen Rothstiftplan zurückkommen. In einem vier Seiten langen Zusatz (S. 82 u. ff.) tritt Jovanovits der v. Geymüller'schen Ansicht, der Plan rühre von Bramante her, entgegen, geht aber von der gewiß trügerischen Voraussetzung aus, selbst wenn sich Bramante's Autorschaft an dem Plan beweisen ließe, wäre dieser für die Baugeschichte von St. Peter nicht von entscheidender Wichtigkeit. Wie kann man so etwas überhaupt aussprechen, da es ja keineswegs gleichgiltig ist, ob Bramante oder, wie Jovanovits meint, Raffael die Chorumgänge eingeführt hat. Die Einwürfe, welche ich in meinen „Beiträgen" gegen die v. Geymüller'sche Ansicht erhoben hatte, scheinen mir übrigens viel treffender zu sein, als diejenigen des Herrn Jovanovits, und umgekehrt sind die Entgegnungen v. Geymüller's in seiner „Erwiderung" so triftig, daß ich nichts dagegen zu sagen weiß, viel weniger aber Herrn Jovanovits das Zugeständniß machen kann, er habe v. Geymüller widerlegt. Ueberlassen wir es Herrn v. Geymüller, falls er Lust dazu verspürt, auf die Polemik des Herrn Jovanovits zu erwidern, und bleiben wir, im Gegensatz zu dessen anmaßendem Endurtheil bei der Ueberzeugung, daß von dem Rothstiftplan alles Weitere abhängt, selbst wenn er kunstgeschichtlich nur die Rolle einer Studie spielt. Wer einen lange gesuchten Schlüssel gefunden hat, hüte sich, beim Oeffnen des Schlosses nicht den Bart abzudrehen! Und nun muthet uns Jovanovits zu, wir sollen glauben, Raffael habe die Chorumgänge eingeführt, Giuliano da San Gallo aber hätte ihre eminente konstruktive Bedeutung nicht erkannt, und da sie in seinen Plänen wiederkehren, so seien sie nicht nur dem Raffael'schen Plan entnommen, sondern eine „mißverstandene Entlehnung"; Peruzzi aber habe „nur nach und nach die eminent konstruktive Bedeutung der von Raffael eingeführten Abschlußform erkannt"! Raffael, welcher laut Zeugniß des Vasari ebenso wie Bramante beim Bau des Vatikan in konstruktiver Beziehung bedeutende Böcke geschossen hatte, sollte den alterfahrenen Praktikus Giuliano da San Gallo und den feinen Geist Peruzzi an konstruktiven Kenntnissen überboten haben? Wann hat denn der 31jährige Raffael Zeit gefunden, sich in die Konstruktionslehre so zu vertiefen, sich solche praktische Erfahrungen zu erwerben, daß dies wahrscheinlich wäre? Da ist meine frühere Ansicht, die ich in den „Beiträgen" vertreten hatte, doch entschieden berechtigter, falls der Rothstiftplan von Peruzzi stammt; und wenn er Bramante zuzuschreiben ist, war meine Meinung eben so falsch wie diejenige des Herrn Jovanovits. Betreffs Peruzzi aber möchte ich hier alle diejenigen, welche die Uffiziensammlung studiren wollen, entschieden vor Einseitigkeit ihres Strebens warnen. Hätte Herr Jovanovits sich die vorzüglichen Festungspläne, die Maschinenkonstruktionen, die vielen Varianten Peruzzi's über eine Schleußenanlage ordentlich angesehen, nimmermehr hätte er diesen Meister als Konstrukteur unter Raffael stellen können. Gerade umgekehrt sieht Raffael's Plan so aus, als habe dieser Nachfolger des Giuliano da San Gallo dessen konstruktive Gedanken um des hübscheren Aussehens einer symmetrischen Anlage willen zu seiner Dreiconchenanlage zusammengefaßt. Raffael's vorwiegend dekorativer Sinn entscheidet, mehr als alle Scheinbeweise des Herrn Jovanovits zu Gunsten seiner doch wohl trügerischen Annahme, welcher er

die zweite an die Seite stellt, Giuliano sei mehr oder weniger ein unklarer Stümper gewesen. Ueber die Bedeutung des Giuliano da San Gallo habe ich andernorts meine Ansicht ausgesprochen und werde wohl in nicht allzu langer Zeit eine kleine druckreife Monographie über diesen Meister erscheinen lassen können. Giuliano's Pläne zu St. Peter sind durchaus gediegene Arbeiten, wenn sie auch vielleicht hinter dem unbekannten X in der Baugeschichte von St. Peter, dem eigentlichen Bramanteplan, zurückstehen mögen. Das Verhältniß von Raffael zu Giuliano kann nicht blos aus ihren Plänen nachgewiesen werden, und auf die Unzuverläßigkeit Serlio's hat v. Geymüller in seiner „Erwiederung" ausdrücklich hingewiesen; die bekannte Stelle in einem Briefe Raffael's an Baldassare Castiglione, welche Jovanovits wieder anführt, ist nur als ein authentisches Zeugniß dafür zu betrachten, daß Raffael's Plan mit vollem Recht von seinen Zeitgenossen gelobt wurde, und selbst, wenn der Gedanke der Dreiconchenanlage von Raffael ausginge, so würden Giuliano's Pläne nur beweisen, daß man damals den Gedanken nicht oder doch nicht gern aufgeben wollte, die Bramante'sche Hauptkapelle zu erhalten. Falls Giuliano's Bestreben auf eine Vermittlung zwischen Raffael's Plan und dem Baubestand gerichtet war, so müssen wir annehmen, daß diese Vermittlung von oben herab gewünscht worden ist.

Bei Besprechung der dritten Bauperiode macht Herr Jovanovits darauf aufmerksam, daß die an Leo X. gerichtete, gegen Raffael sich kehrende Denkschrift Antonio's da San Gallo wahrscheinlich in Verbindung zu bringen sei mit einigen seiner Entwürfe und mit der Bewerbung um die Oberleitung am Bau. Darin mag der Autor richtig gesehen haben; ebenso scheint mir auch seine Deutung einer Reihe von Entwürfen Peruzzi's als Versuche, dem Wunsche Leo's X. entsprechend den Grundriß für St. Peter zu vereinfachen, durchaus berechtigt, wenn ich auch im Einzelnen recht viel an der Besprechung dieser Zeichnungen auszustellen habe, die eben unter anderen Voraussetzungen ganz anders ausgefallen wäre. Früher bemerkte ich schon, daß ich die Vorstudien Peruzzi's zu seiner Centralanlage bei Serlio, nach Clemens' VII. Regierungsantritt verlegen zu müssen glaube; für diesen Fall würden die Langhauspläne Antonio's da San Gallo vor 1535, zwischen 1535 und 1536 der Centralplan Peruzzi's und nach dessen Tod erst die Centralanlagen Antonio's entstanden sein. Serlio veröffentlichte sein Buch 1540, und der Centralplan Peruzzi's ist wohl der zunächst dieser Zeit entstandene. Nach den Reduktionsversuchen des Langhauses folgt also meiner Ansicht nach nicht direkt der Centralbau, sondern zwischen beiden liegt ein größerer Zeitabschnitt. Bei der Würdigung des berüchtigten Rothstiftplanes (Seite 78) meint Herr Jovanovits, nachdem Peruzzi endlich über den konstruktiven Werth der Raffael'schen Chorumgänge ein Licht aufgegangen, sei der Gedanke, Raffael's Plan in eine Centralanlage zu verwandeln, sehr nahe gelegen; warum hat denn Raffael diesen Gedanken nicht gefaßt, dem er doch noch näher liegen mußte?

Es würde uns zu weit führen, wollten wir die ganze Schrift bis zu Ende verfolgen. Auf was es uns ankam, war das Eine, die wesentlichen streitigen Prinzipienfragen zu erörtern; und hoffentlich wird Herr Jovanovits nicht den Eindruck gewinnen, als ob ich seine Arbeit blos bekrittelt hätte. Verdienstlich ist sie immerhin und enthält einiges Gute; aber es wird noch manche Annahme sich als trügerisch erweisen, bis endlich einmal die ganze Wahrheit an's Tageslicht kommt. Auch die reiche Ausstattung des Buches mit guten Holzschnitten müßte man unbedingt loben, wenn nicht das Prachtwerk v. Geymüller's, von welchem kürzlich die vierte Lieferung erschien, die Arbeit des Herrn Jovanovits vollständig in Schatten stellte. Diese wird v. Geymüller's Werk Vorschub leisten und dazu möge auch meine heutige Besprechung beitragen.

Amsterdam, den 24. Juni 1877. **Rudolf Redtenbacher.**



Notizen.

---

* **Polnisches Bürgermädchen aus dem vorigen Jahrhundert, von C. Karger.** Durch die in unserem Holzschnitt facsimile wiedergegebene reizvolle Federzeichnung führen wir einen der begabtesten jüngeren Künstler aus der österreichischen Malerkolonie in München den Lesern vor. Carl Karger, ein Wiener von Geburt (geb. am 30. Januar 1848), war ursprünglich für die Architektenlaufbahn bestimmt, folgte jedoch dem mächtigen Triebe zur Malerei und trat 1864 in die Wiener Akademie ein, wo er 1867 die goldene Füger-Medaille errang. Bald darauf wurde er von Prof. Engerth zur Mithilfe an dessen Kartons für das neue Operntheater herbeigezogen, und trat dann in die von Engerth eröffnete Specialschule, in welcher er bis 1871 verblieb. In diesem Jahre siedelte Karger, gleich zahlreichen andern Zöglingen der Wiener Akademie, zu seiner weiteren Ausbildung nach München über, ohne jedoch dort in eine Schule einzutreten. Dem Dreigestirn der modernen realistischen Kunst, Meissonier—Menzel—Fortuny, folgend und mit feinem Auge für die Erfassung der Wirklichkeit begabt, hat er die Schilderung des Volkslebens in seinen charakteristischen Erscheinungen, vor Allem das Verkehrs- und Straßenleben der Gegenwart, sich zur Domäne auserkoren. Das erste in dieser Richtung liegende Bild Karger's, Bahnhofsscene, wurde für das Wiener Belvedere angekauft. Ein zweites, der Graben in Wien, welches die historische Kunstausstellung der Wiener Akademie zierte, erwarb Kaiser Franz Joseph für seinen Privatbesitz. — Wiederholt haben die Ausstellungen der Wiener Schule uns Bleistift- und Federzeichnungen Karger's vorgeführt, in denen der edle Geschmack und die zart beseelte Vortragsweise des Künstlers zu fesselndem Ausdrucke kommen. Ein solches Blatt bildet die Vorlage für unsern meisterhaft ausgeführten Holzschnitt. Dasselbe befindet sich im Besitz des Herrn Ludwig Damböck in Wien, welcher uns die Nachbildung und Publikation freundlichst gestattete.

* * *

Zu den Cosmaten-Arbeiten. Es sei mir gestattet, zu dem im elften Hefte des XII. Bandes der „Zeitschrift" enthaltenen Aufsatz über die Cosmatenfamilien eine kleine ergänzende Notiz beizubringen. Sie betrifft Arbeiten im Dom zu Civitá Castellana, über welche ich mir seiner Zeit Folgendes angemerkt habe.

Der Dom ist eine in der Renaissancezeit gänzlich umgebaute, mit Tonnengewölben auf Pfeilern versehene, ursprünglich romanische Basilika. Nur die Vorhalle und die Krypta sowie der in Backstein nach römischer Weise ausgeführte Glockenthurm sind von dem alten Bau erhalten. Vorhalle und Krypta sind durch Anlage und Ausbildung von besonderem Interesse. Was zunächst die Vorhalle betrifft, so ist sie eins der zierlichsten und stattlichsten Werke ihrer Art, in vollendet durchgebildetem romanischen Stil. In einer Tiefe von 17 Fuß 4 Zoll rheinisch und einer Längenausdehnung, welche der gesammten Breite des Kirchengebäudes entspricht, öffnet sie sich mit einer ionischen Säulenhalle von jederseits vier Intercolumnien gegen den freien Platz, über den sie sich mit sechs Marmorstufen erhebt. Was aber dem Gebäude seinen besondern Reiz verleiht, ist die Unterbrechung dieser Colonnaden durch eine mittlere triumphbogenartige, auf Pfeilern ruhende Oeffnung, welche sich als besondere Vorhalle zu dem Hauptportal gestaltet. Dieser 17 Fuß weit gespannte Bogen wirkt im Gegensatze zu der Architravverbindung

der Säulen besonders stattlich. Letztere mit ihren freilich seltsam und schwerfällig behandelten Voluten gehören, wie die ähnlichen Säulchen an der Galerie des Florentiner Baptisteriums, zu den frühen Beispielen einer selbständigen Wiederaufnahme der Antike, also einer mittelalterlichen Protorenaissance. Eine freie und lebendige Umbildung der antiken Form herrscht auch in den zierlichen Gliedern des Gebälkes und Gesimses. Der Fries hat eine musivische Incrustation von verschlungenen Bändern.

Das Hauptwerk dieser musivischen Arbeit sind aber die aus dem alten Bau stammenden Chorschranken, jetzt in einer Seitenkapelle links vom Chor angebracht. Es ist eine edle Marmorarbeit mit elegant antikisirender Gliederung, auf's reichste mit musivischen Ornamenten nach römischer Art ausgestattet. An der einen Seite schließt ein Pilaster mit Perlschnur und zierlichem Blattfries als Kapitäl, auf der andern eine gewundene Säule, beide mit Mosaikfüllung, die Balustrade ab. Ferner sind an den Seiten ruhende Löwen angebracht, von denen der eine einen Menschen in den Tatzen hält. Statt des Löwen kommt einmal eine Sphinx vor. Die Inschrift in römischen Majuskeln ergiebt zwei römische Künstlernamen:

DRVD' ET LVCAS CIVES ROMANI MAḠRI
DOCTISSIMI HOC OPVS FECERVNT.

Von der originellen Anlage der Krypta habe ich mit Beifügung des Grundrisses in den Mittheilungen der k. k. Centralkommission vom Jahre 1860, S. 198 berichtet. **W. Lübke.**

* * *

* **Venetianische Schneiderbude, von Eugen Blaas.** Der Künstler, dessen vor einigen Jahren von uns publicirtes Decamerone-Bild gewiß bei vielen Lesern in lebendiger Erinnerung stehen wird, hat in letzter Zeit seinen Wohnsitz in Venedig genommen und die Stoffe seiner Bilder vorwiegend aus dem farbenprächtigen Leben der Vergangenheit dieser Stadt oder aus deren nicht minder malerischer Gegenwart gewählt. Ein Beispiel der letzteren Art führen wir durch W. Unger's Radirung heute den Lesern vor. — In eine Venetianische Schneiderbude, wo offenbar für die Toilette beiderlei Geschlechts von kundigen Händen gesorgt wird, ist ein junger Mann eingetreten, um sich ein Paar neue Beinkleider anmessen zu lassen. Der Moment, in dem der Meister damit beschäftigt ist, genügt dem Besteller, um in der andern Ecke der Bude ein kleines Eifersuchtsfeuer anzulegen, das von den Freundinnen der zunächst Engagirten munter genährt wird. Unser Künstler hat den Faden so geschickt angesponnen, daß wir es jedem Beschauer überlassen können, ihn auch ohne weiteren Kommentar fortzusetzen. — In malerischer Beziehung zeichnet sich das Bild, welches auf der historischen Ausstellung der Wiener Akademie zu sehen war und von einem dänischen Kunstfreunde angekauft wurde, durch große Lebendigkeit und Frische der Farbengebung aus. Während Eugen Blaas früher seine Bilder häufig in Tempera auszuführen liebte, ist dieses Bild in Oel gemalt. Die Art der Behandlung und der koloristischen Anschauung erinnert an französische Vorbilder, namentlich an Breton und Bonnat, welche der Künstler eingehend studirte. — Auf Holz. — 64,5 × 90 Centim.





Polnisches Bürgermädchen in der Tracht des vorigen Jahrhunderts.

Nach einer Bleistiftzeichnung.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIII.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.





Fig. 4.

Verlag von E. A. Seemann.

Entwurf zur Umgestaltung der Berliner Museumsinsel.

Erweiterung der Museen. Westliche Ansicht.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.

Baurath Orth's
Projekt zur Umgestaltung der Berliner Museumsinsel.

Mit Holzschnitten.

I.



Der von Jahr zu Jahr wachsende Mangel an Räumlichkeiten für die öffentlichen Kunstsammlungen und Kunstunterrichtsinstitute Berlins hat die Aufmerksamkeit unserer Architekten wiederum auf den großartigen Plan Friedrich Wilhelm's IV. gelenkt, der im Herzen der Stadt, aber fern von dem geräuschvollen Verkehr des Tages einen Mittelpunkt für die höchsten geistigen Interessen des Volkes in einer zusammenhängenden, von einem Geiste durchdrungenen Bauanlage schaffen wollte. Diese Bauanlage sollte mit dem ebenfalls von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Neubau des Doms und eines Camposanto für die königliche Familie in Verbindung stehen.

Man weiß, wie wenig dieser von dem hohen künstlerischen Interesse des verstorbenen Königs zeugende Plan seiner Ausführung nahe gekommen ist. Der Dom liegt heute noch als Ruine da; das Camposanto ist neuerdings wieder in Angriff genommen, aber vor der Hand ist man über das Stadium der Versuche noch nicht hinaus gekommen. Die Ausführung des neuen Museums hat der kunstsinnige König noch erlebt. Ein anderes Gebäude, für welches er selbst den Grundgedanken angegeben, ist erst fünfzehn Jahre nach seinem Tode und für einen anderen Zweck als „Nationalgalerie" vollendet worden. Nach dem ursprünglichen Entwurfe, wie ihn Stüler in seiner Publikation des neuen Museums mitgetheilt hat, sollte der obere griechische Tempelaufbau einen Säulenumgang, also die Gestalt eines Peripteros erhalten, während aus ihm in der Ausführung ein Pseudoperipteros geworden ist. Auch ist der Bau in der Situation erheblich verschoben und der schon früher, aber achteckig projektirte Säulenhof in der Achse der Nationalgalerie halbrund abgeschlossen worden. Dadurch wurde die Idee des Königs, wie sie ebenfalls aus dem Stüler'schen Projekt (s. den beigefügten Situationsplan) hervorgeht, auf der Achse zwischen dem neuen Museum und der jetzigen Nationalgalerie einen erhöhten, halbrund abgeschlossenen Terrassenhof anzulegen, unmöglich gemacht und ein gut Theil Poesie von dem Gesammtprojekt abgestreift.

Unter solchen Verhältnissen ist gegenwärtig nicht mehr an eine Ausführung des königlichen Planes zu denken. Baurath Orth hat jedoch vor Kurzem, angeregt durch die Idee Friedrich Wilhelm's IV. und geleitet durch das Bestreben, den Bedürfnissen nach einer neuen Kunstakademie, einem Ausstellungsgebäude u. s. w. abzuhelfen, einen neuen Plan entworfen, dessen Grundlage der westliche Theil der sogenannten Museumsinsel bildet.

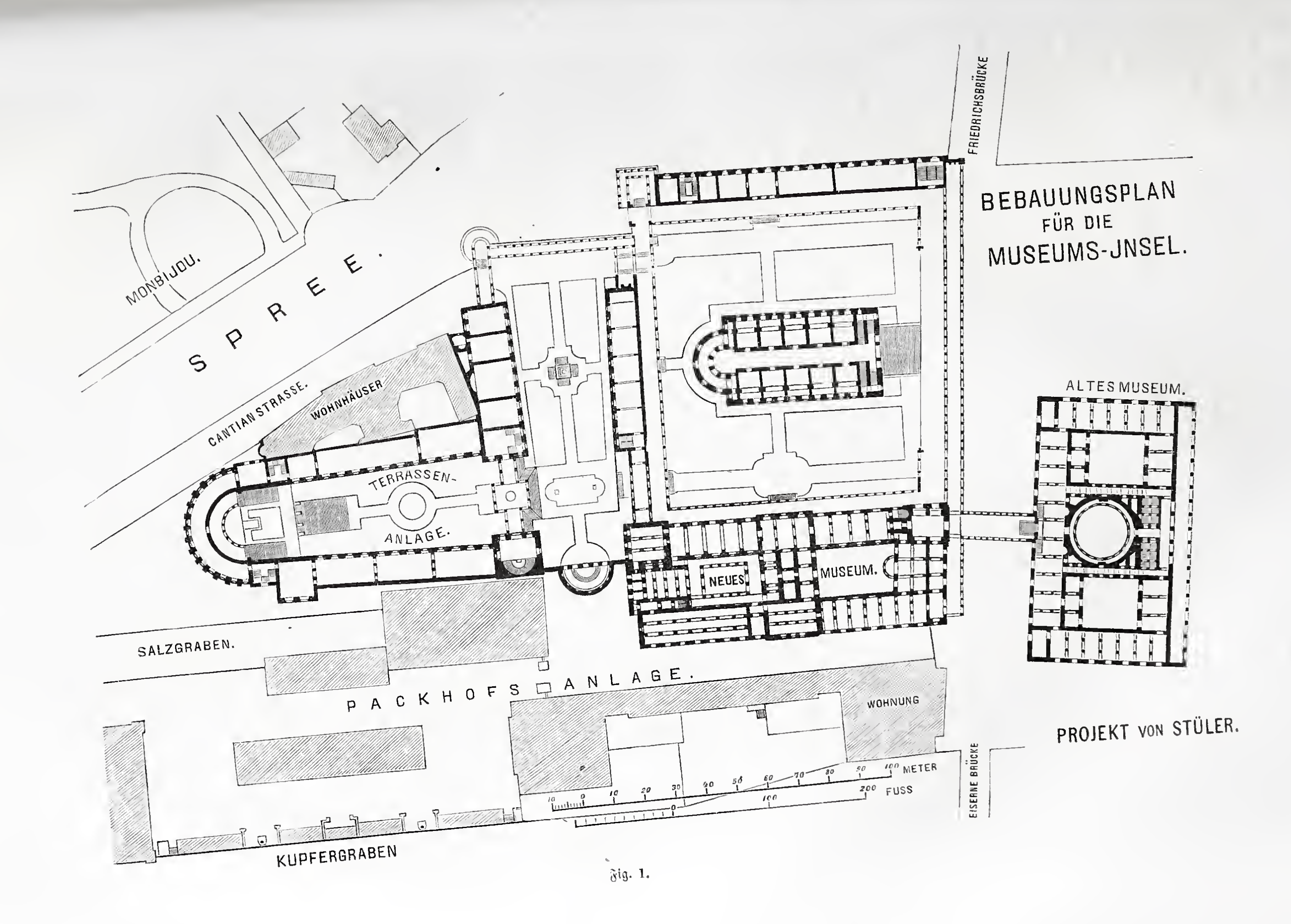

BEBAUUNGSPLAN
FÜR DIE
MUSEUMS-JNSEL.
PROJEKT VON STÜLER.
MONBIJOU.
SPREE.
CANTIAN STRASSE.
WOHNHÄUSER
TERRASSEN-
ANLAGE.
FRIEDRICHSBRÜCKE
ALTES MUSEUM.
NEUES
MUSEUM.
SALZGRABEN.
PACKHOFS ANLAGE.
WOHNUNG
KUPFERGRABEN
EISERNE BRÜCKE
METER
FUSS

Fig. 1.

Die sogenannte Museumsinsel ist eigentlich nur eine Halbinsel zwischen der Spree und dem Schifffahrtskanal, der dort den Namen Kupfergraben führt. Ihre Bodenfläche wird zur Zeit in der größeren Hälfte von den Packhofsanlagen (einer steuerfreien Waarenniederlage), im Uebrigen an der Inselspitze von dem der Bäckerinnung gehörigen Mehlhause und von zum Abbruch bestimmten, vom Fiscus erworbenen Häusern und Gärten eingenommen. Die gesammte Fläche, so weit sie nicht vom neuen Museum, der Nationalgalerie und dem die letztere umgebenden Säulenhof occupirt wird, beträgt ca. 360 Ar = ca. 14 Morgen. Der an der Spree liegende Theil der Insel wird von den Packhofsanlagen durch den sogenannten Salzgraben abgegrenzt. Auf diesen Theil der Insel bezieht sich die Aeußerung Friedrich Wilhelm's IV., daß „kein unheiliger Fuß dieselbe betreten solle", während die von Schinkel erbauten Packhofsanlagen durch die von Stüler bearbeiteten Pläne für Erweiterung der Museen nicht geändert wurden. Vielmehr weist die Abgrenzung nach dieser Seite auf ein dauernde Erhaltung der Packhofsgebäude hin.

Zu den Schwierigkeiten, die sich, wie aus diesen Auseinandersetzungen erhellt, einer Bebauung der Museumsinsel für Kunstzwecke entgegenstellen, ist inzwischen noch eine neue und größere hinzugekommen — die Stadtbahn. Obwohl noch kaum über die ersten Anfänge hinausgediehen, ist dieselbe nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Die Pläne sind festgestellt, und nach diesen durchschneidet ihr verhältnißmäßig niedrig liegendes Geleise die Insel in einer Weise, daß ihr Zusammenhang zerrissen und die dringend nöthige einheitliche Benutzung derselben fast unmöglich gemacht wird.

Aber unser Architekt hat diese scheinbar unbezwinglichen Hindernisse besiegt. Gerade die Ungunst der dargelegten Verhältnisse hat ihn auf einen Gedanken geführt, der an Genialität seines Gleichen sucht und dessen Ausführung — in seiner reifsten Durchbildung — der neuen Kaiserstadt zu unvergleichlicher Zier gereichen würde. Die verhältnißmäßig niedrige Lage des Stadtbahngeleises machte es dem Architekten unmöglich, eine monumentale Verbindung seines Bauwerks unterhalb des Viaducts zu finden. Er kam nun auf den Gedanken, ihn oberhalb desselben zu suchen, indem er über der Stadtbahn eine große Terrassenanlage annahm, welche Gebäude für Kunstzwecke in architektonischem Zusammenhang aufnehmen kann. Es schwebten ihm dabei Anlagen vor Augen, wie die Brühl'sche Terrasse in Dresden oder wie die Terrassen vor dem Somersethouse in London, auf denen sich ebenfalls größere Gebäudecomplexe befinden, oder wie die Baulichkeiten bei dem Smithfield Market in London, die sich oberhalb eines großen Bahnhofs ausdehnen, ohne daß man in der gesammten oberen Anlage von dem darunter pulsirenden Leben etwas empfindet.

Wenn hierbei von vornherein auf eine Benutzung der unteren Räume für Kunstzwecke verzichtet wurde, so waren hierfür folgende, rein praktische Gesichtspunkte maßgebend.

Die Stadtbahn durchschnitt in der früher festgesetzten Lage die Insel in so ungünstiger Weise (s. den zweiten Situationsplan), daß der schräg abgeschnittene Theil sich schwerlich in monumentalem Sinne benutzen ließ. Es erschien deshalb wünschenswerth, die Terrasse über den ganzen abgeschnittenen Theil der Insel in möglichst großer Ausdehnung hinwegzulegen und Lichtöffnungen nur in geringem Umfange anzubringen.

Ferner ist der Packhof zur Zeit ein derartiges Verkehrsbedürfniß, daß für längere Zeit, jedenfalls für 20—30 Jahre an eine vollständige Verlegung desselben nicht zu denken ist. Es soll jedoch, obwohl die Aeltesten der Kaufmannschaft offiziell gegen eine Ver-

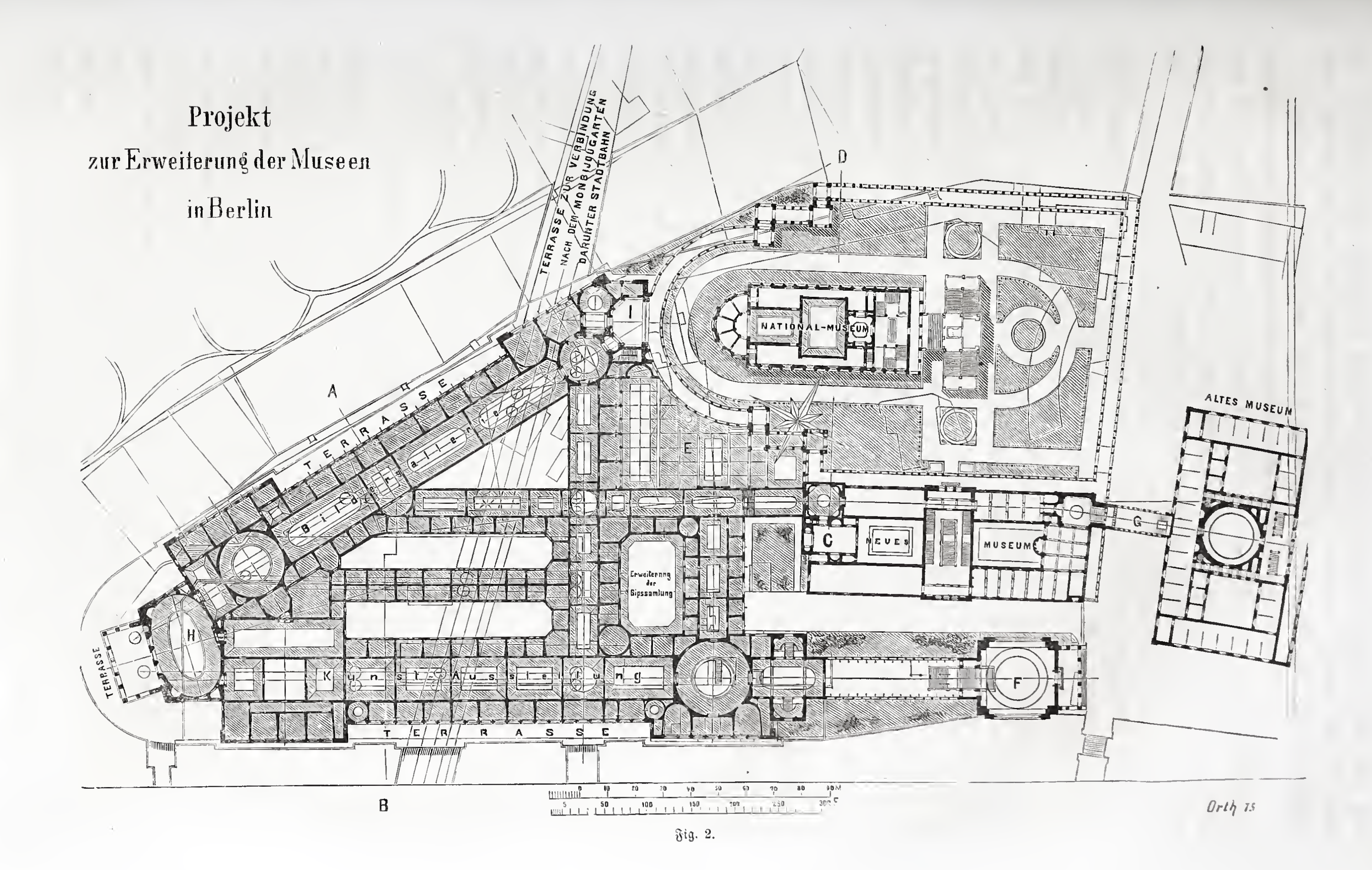

Projekt
zur Erweiterung der Museen
in Berlin
TERRASSE ZUR VERBINDUNG
NACH DEM MONBIJOUGARTEN
DARUNTER STADTBAHN
TERRASSE
Bildergallerie
Kunst-Ausstellung
Erweiterung der Gipssamlung
NATIONAL-MUSEUM
NEUES MUSEUM
ALTES MUSEUM
A
B
C
D
E
F
G
H
I
K
Orth 75

Fig. 2.

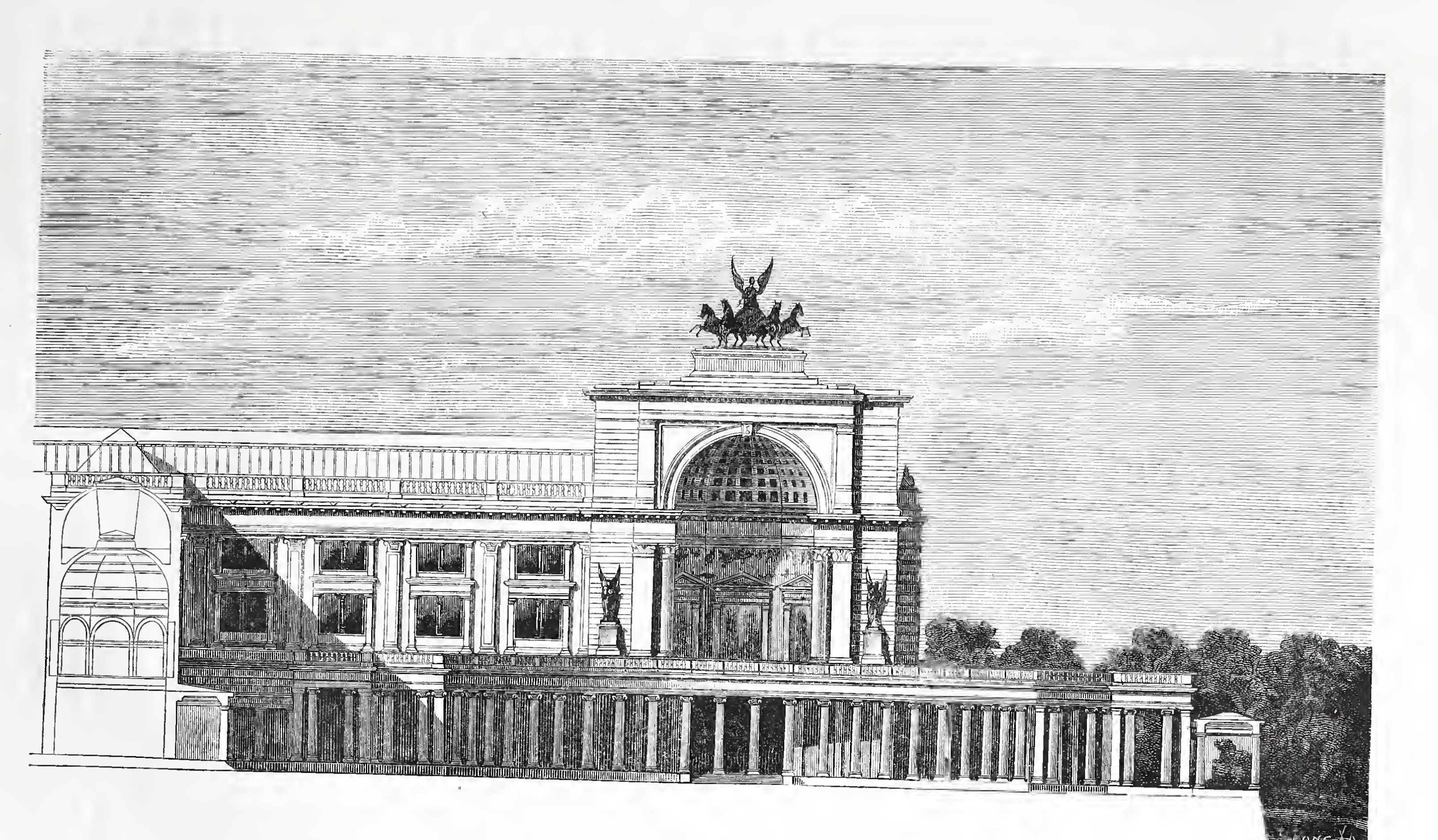


Fig. 3. Entwurf zur Umgestaltung der Berliner Museumsinsel. Erweiterung der Museen, Ansicht vom Hof der National-Galerie.

legung des Packhofes protestirt und sogar eine Erweiterung und Verbindung desselben mit der Stadtbahn angeregt haben, keineswegs angenommen werden, daß eine Verlegung überhaupt unmöglich sei. Jedenfalls ist aber ohne den Bau einer neuen Anlage die Aufhebung der alten für den Verkehr unzulässig. Die Beschaffung des für den Neubau nöthigen Geldes ist weder von der privaten noch von der Staatsinitiative vor der Hand zu erwarten. Privatleute werden keine Anlage in's Leben rufen, von der sie keine entsprechende Einnahme zu erwarten haben. Denn die zulässigen Lagergelder decken nicht mehr die Kosten der Anlage, wenn ein theurer Grund und Boden mit verzinst werden muß. Die Landesvertretung wird aber voraussichtlich auf längere Zeit einem mit theurem Grunderwerb verbundenen Neubauprojekt für Packhofsanlagen bei dem bedeutenden Gesammtbetrage ihre Genehmigung nicht ertheilen. Der Ausschluß des Packhofs aus der Museumsinsel ist also momentan ein Ding der Unmöglichkeit. Der Architekt mußte darum auf Mittel und Wege denken, den Packhof zu erhalten, ohne dem monumentalen Gesammtcharakter seines Projekts zu schaden.

Und es ließen sich in der That die Zugänge zu den unter der Terrasse für die Packhofszwecke bestimmten Anlagen so unabhängig von den Museumszugängen anlegen, daß eine Collision der beiderseitigen, so verschiedenartigen Interessen, eine Collision in der äußern Erscheinung vermieden werden konnte, wie eine solche auch z. B. bei der Brühl'schen Terrasse nicht stattfinden würde, wenn der Raum unterhalb derselben vom Flußufer aus eine Benutzung fände. Es ist natürlich für den Architekten nicht sehr angenehm, bei der Anlage von Bauten, die für die edelsten Güter der Menschheit bestimmt sind, Rücksichten, wie die vom Packhof auferlegten, nehmen zu müssen. Indessen hat selbst Schinkel bei dem Bau des alten Museums derartige Rücksichten nehmen müssen, indem er die Benutzung der unteren Räume desselben für Packhofszwecke folgendermaßen vorschlug: „Der gewölbte Unterbau giebt eine schöne Gelegenheit, für die Verwaltung der ganzen Anstalt einen bedeutenden Nutzen zu ziehen. Die Nähe der hier projektirten neuen Packhöfe macht es sicher, diese Räume als Kellereien und Waarenlager recht hoch zu vermiethen."*)

Zugleich — und das ist der vierte Gesichtspunkt, der in Frage kommt — schien es dem Architekten nur auf die angegebene Weise möglich, die Kunstanlagen auf ein hohes Podium, unbeeinflußt durch den Reflex der Nachbargebäude, zu stellen und in Verbindung mit hohen, dem Publikum zugänglichen Terrassen zu bringen, zugleich aber den unten verloren gehenden, einheitlichen Bauplatz oben wieder zu gewinnen. Die Zweckmäßigkeit einer solchen Anlage mußte bei einem Bodenwerthe von mindestens 300 Mark für den Quadratmeter um so mehr in's Gewicht fallen, als für öffentliche Gebäudeanlagen geeignete Bauplätze in der inneren Stadt nur sehr schwer zu haben sind.

Das erste Projekt, welches Herr Baurath Orth zur Bebauung der Museumsinsel entwarf, war nur auf eine Erweiterung der Museumsanlagen und auf Beschaffung eines Raumes für die jährlichen Ausstellungen der Kunstakademie berechnet. Ein Neubau für die Kunstakademie, der einen wesentlichen Bestandtheil des zweiten Projektes bildet, war noch nicht in's Auge gefaßt.

Was die Verbindung von Museen und Ausstellungsräumen sowohl unter sich als mit einem Akademiegebäude anbetrifft, so mag hier nur im Allgemeinen und im Voraus

*) Aus dem Erläuterungsbericht zum Entwurf des Schinkel'schen Museums. S. v. Wolzogen, aus Schinkel's Nachlaß III, S. 232.

bemerkt werden, daß die Licht- und Raumbedingungen für jene identisch sind, speziell soweit es sich um Gemälde handelt. Ferner ist sowohl für die Museen als für die Ausstellungsräume wünschenswerth, daß große und kleinere Compartimente angelegt werden. In beiden Anlagen ist der Reflex möglichst zu vermeiden, man wird demnach für Bilder eine möglichst gleichmäßige, seitliche Beleuchtung von Nord oder Nordost anzuordnen haben.

Für eine Kunstakademie sind die Erfordernisse, was die Theilung der Räume anlangt, verschieden. Doch werden gute Ateliers im Allgemeinen auch zum zweckmäßigen Aufhängen von Bildern zu verwenden und demgemäß zu disponiren sein.

Die großen Vortheile, welche eine Vereinigung von Museen und Ausstellungsräumen mit einer Kunstakademie mit sich führen wird, sind so einleuchtend, daß sie keiner weiteren Erörterung bedürfen. Auch der Einwand, der gegen die Lage erhoben werden dürfte, wird durch den Hinweis auf die starke Frequenz des provisorischen Kunstausstellungsgebäudes, das an demselben Orte liegt, entkräftet. Was auf den ersten Blick als störender Uebelstand betrachtet wird — die Stadtbahn — würde später den projektirten Museums-, Akademie- und Ausstellungsanlagen zu unberechenbarem Vortheil gereichen.

Was die Gesammtanordnung beider Projekte anlangt, so erschien es dem Architekten nothwendig, mit dem früheren System kleinerer, isolirter Anlagen für Museumszwecke, welche nicht bloß durch vermehrte Façadenflächen zu weit größeren Kosten führen, sondern auch, wie die Nationalgalerie, keinerlei Erweiterung zulassen, so daß also jedes Mal bei einer Vergrößerung der Sammlung eine Verlegung nothwendig wird, wenn man dieselbe nicht zerreißen will, vollständig zu brechen. Jede Verlegung ist überdies, besonders bei Marmor- und Gypssammlungen, mit großen Kosten verknüpft. Für Sammlungen von der Ausdehnung der Berliner sind vielmehr zusammenhängende Anlagen von größerem Umfange unumgänglich nothwendig. Ferner muß je nach der wachsenden Ausdehnung der einen oder der anderen Sammlung eine Verschiebung in der Abgrenzung der verschiedenen Räume gegen einander zulässig sein, wodurch sich Aenderungen in der Benutzung ohne große Schwierigkeiten und Kosten vollziehen können.

Bei unserem Projekt wurde zunächst angenommen, daß für eine neue Bildergalerie Raum zu schaffen sei, während die jetzige Bildergalerie sowie das gesammte alte und neue Museum als eine Glyptothek für Marmorwerke und die reichen, sich unaufhörlich vergrößernden Gypssammlungen zu verwenden sei. Eventuell wäre noch für die letzteren im Anschluß an das neue Museum ein weiterer Raum zu schaffen. Danach ergab sich eine verhältnißmäßig einfache Disposition. Für die Bildergalerie wurde ein selbständiger Zugang auf der Achse der Nationalgalerie im Anschluß an die noch in der Ausführung begriffene Säulenhalle, welche die Nationalgalerie umgiebt, angenommen. (S. die Ansicht Figur 3.) Auf diese Weise ergiebt sich ein langer Flügel für die Bildergalerie an der Spree entlang theils mit dem schönsten Nordostlicht, theils mit Oberlicht. Für die Ausstellungsräume sollte dagegen ein großartig angelegtes Portal an der eisernen Brücke über dem Kupfergraben (s. den Situationsplan Figur 2.) als Eingang dienen. Von hier würde man langsam in kurzen Treppenabsätzen innerhalb der Ausstellungsräume die Höhe der Terrasse mit dem Hauptflügel für die Kunstausstellungen am Kupfergraben erreichen. Die Verbindung der Gypssammlungen mit dem Neubau ergab sich am natürlichsten auf der Achse des alten Museums und seiner Verbindung mit dem neuen, im Anschluß an dessen Kuppelsaal an der Nordseite. Indem diese Achse etwas geknickt bis an den

Spreeflügel weiter geführt und auf diese Achse das Dreieck zwischen Kupfergraben und Spree abgeschlossen wurde, ergab sich ungezwungen für alle Sammlungen sowohl als für die Ausstellungsräume eine ungemein große Ausdehnungsfähigkeit, indem man den weiteren inneren Ausbau bis zu eintretendem Bedürfniß verschieben, auch diesen entsprechend modificiren konnte. Die neuerdings veränderte Lage der Stadtbahn, welche jetzt das Grundstück weniger ungünstig durchschneiden wird, würde auch bei diesem Projecte die Anlage eines großen inneren Hofes gestattet haben, wobei alle anschließenden Räume in allen Stockwerken für die Kunstverwaltung nutzbar gewesen wären.

Die Perspektive auf Figur 4 giebt ein Bild des ganzen Projekts, etwa von der Ebertsbrücke aus gesehen. Auf beiden Seiten wird der Viaduct für die Stadtbahn sichtbar. Oberhalb desselben zeigt sich rechts das Schloß mit der Kuppel der Kapelle und ganz links der Thurm der Marienkirche, während über dem Gebäudecomplex der Rathhausthurm und der Dom nach dem preisgekrönten Projekte Orth's sichtbar werden. Links von der Mitte des Bildes spiegelt sich der fast runde Terrassenunterbau im Wasser. Darüber erhebt sich eine über 15 Meter tiefe Säulenhalle mit krönendem Giebel und großen korinthischen Säulen. Zur Seite derselben sind Figurengruppen und Fontänen gruppirt. Auch ist auf der breiten Terrasse reichlicher Platz für Orangeriebäume. An die Säulenhalle schließt sich ein großer elliptischer Kuppelraum an, welcher wie die erstere bei Kunstausstellungen als Erholungs- und Restaurationsraum dienen sollte. Von hier aus würde man spreeabwärts bis nach der Siegessäule, auf dem andern Spreeufer auf den Park von Schloß Monbijou sehen können, der auf dem Bilde durch eine ionische Säulenhalle begrenzt wird. Oberhalb des linksseitigen Stadtbahnviaducts zeigt sich noch eine Brückenterrasse, welche von der Terrassenanlage des Gebäudes nach Monbijou hinüberführt, um hier mit Treppen in den Park hinabzusteigen. Diese Verbindung des schönsten Parks der inneren Stadt mit den Terrassen, welche die Anlagen für Kunstzwecke umgeben und die dem Publikum ebenfalls zugänglich sind, würde für den Promenadenverkehr von großer Bedeutung sein, zumal auch die inneren Räume des Schlosses Monbijou neuerdings in ein Museum umgestaltet sind, welches der Erinnerung an das hohenzollernsche Fürstenhaus geweiht ist.

Die nähere Besprechung der Luft- und Raumverhältnisse wird bei der Beleuchtung des eingehender bearbeiteten zweiten Projekts erfolgen, welches in den Hauptsachen ganz ähnlich gedacht ist und in den Hauptflügeln nach der Spree und dem Kupfergraben auch ganz ähnliche Räume enthält.

Das Portal für die Bildergalerie (s. oben Figur 3), welches in der Achse der Nationalgalerie liegt, zeigt oberhalb der halbrunden Halle einen großen Triumphbogen mit offener Nische. Auch hinter der Nationalgalerie dürfte dieses Motiv noch wirksam sein. Die halbrunde Säulenhalle ist ionisch und etwas höher gedacht, als sie jetzt entsprechend den bereits am neuen Museum vorhandenen dorischen Hallen ausgeführt wird.

Als Zugang zu den unteren, für den Packhof bestimmten Räumen sollte eine besondere Brücke über den Kupfergraben dienen.

Adolf Rosenberg.

Die Fresken Luini's in S. Maurizio zu Mailand.

La sua pittura è parola figurata. (Mongeri).



Es ist bekannt, daß die italienischen Kunstschriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts, Lomazzo und Vasari, in ihren biographischen Notizen über Bernardino Luini sehr unvollständig sind. Hätte Paolo Lomazzo es sich zur Aufgabe gemacht, Künstlerbiographien zu schreiben, wie Vasari, anstatt Regeln für ein Dogma der Aesthetik zu ergrübeln, dann würden wir mehr wissen von dem fruchtbaren Leben des großen Schülers Lionardo da Vinci's. Keiner war wie Lomazzo berufen, uns Aufschluß zu geben, da er als Mailänder an der Quelle der Ueberlieferung lebte und im Angesichte der bedeutendsten Werke Luini's. Daß Vasari diesen beinahe todt geschwiegen hat, ist schon begreiflicher. Dem Florentiner stand die mailändische Malerschule an und für sich fern und was er über sie zu sagen weiß, geht offenbar auf mangelhafte autoptische Studien und ein flüchtiges Reisetagebuch zurück. Wer unparteiisch urtheilt, wird es selbstverständlich finden, wenn Vasari die Maler zweiten und dritten Ranges des engeren Vaterlandes genauer bespricht als oft die bedeutendsten Meister fremder Gegenden. Er giebt eben was er weiß und konnte unmöglich Alles mit derselben Gründlichkeit wissen. Um eine umfassende Kunstgeschichte des damaligen Italien zu schreiben, hätte es mehrerer Vasari bedurft; für einen war die Aufgabe zu groß. Man hat zwar vielfach in seinem Schweigen über Luini Absicht und Tendenz sehen wollen und Rio [1]) spricht sogar von einer mysteriösen Antipathie; wie mich dünkt, sehr mit Unrecht. Tendenz wird allerdings Niemand dem Vasari absprechen, zu viele Beweise zeugen dafür; aber man muß gerecht sein, und in diesem Fall ist es nicht schwer, ihn von dem Vorwurf zu befreien. Zweimal kommt Luini im Vasari vor: erstens in der vita di Benvenuto Garofolo e Girolamo da Carpi, dann in der vita di Lorenzetto e Boccaccino. Hier und dort wird der Meister in rühmender Weise erwähnt. Wäre es Vasari's Absicht gewesen, ihn bei der Nachwelt zu verkleinern, so hätte er bei Aufzählung seiner Werke schwerlich von den „belle e buone figure" gesprochen, „lavorate dilicatamente", von „molte altre opere, che tutte sono ragionevoli" [2]), so hätte er ihn nicht einen „pittore dilicatissimo e molto vago" genannt und seiner Werke in der chiesa di Santa Maria zu Saronno gedacht, „fatte in fresco perfettissimamente" [3]). Das ist

1) Léonard de Vinci et son école par A.-F. Rio. Paris 1855, Seite 247: Pour que tous ces motifs réunis n'aient pas produit leur effet sur l'esprit de Vasari, il a fallu quelque chose de plus que les rivalités d'école; il y a, dans l'histoire des artistes, comme dans celle des poëtes, des antipathies mystérieuses, qui sont la source et la clef de beaucoup d'inconséquences.

2) Ed. Le Monnier, XI, 276.

3) Ed. Le Monnier, VIII, 217. Im Folgenden heißt es: Lavorò ancò a olio molto pulitamente; e fu persona cortese ed amorevole molto delle cose sue: onde se gli convengono meritamente tutte

nicht die Sprache geheimnißvoller Antipathie, sondern vielmehr der Ausdruck offener Sympathie.

Die Lücke, welche in Luini's Leben besteht, ist sehr empfindlich und weder die späteren Kunsthistoriker, Lanzi (Storia pittorica della Italia, IV, 202—208. Ed. terza), Orlandi, Resta u. s. w., noch die neuesten: Burckhardt, Rio, Charles Clément, Mongeri vermochten sie auszufüllen. In letzter Zeit beschäftigt sich Dr. Casati in Mailand speciell mit Luini; er macht es sich zur Aufgabe, in den Archiven nachzusuchen, aber leider scheint der Erfolg seiner Forschungen zu der Mühe und Ausdauer nicht im gewünschten Verhältniß zu stehen. Gleichwohl hoffen wir, daß Casati uns seine Resultate nicht zu lange vorenthalten werde.

Des Meisters reifstes und zum Theil spätestes Werk sind seine Malereien im Monastero maggiore (S. Maurizio); Vasari erwähnt ihrer nur mit wenigen Worten: „ed al Munistero maggiore dipinse tutta la facciata grande dell' altare con diverse storie; e similmente, in una capella, Cristo battuto alla colonna“ [1]). Beim Eintritt in die Kirche ist man wie geblendet von der üppigen Farbenpracht, die mit den leichten architektonischen Verhältnissen sich zu einer Harmonie der Töne verbindet, wie man sie nur selten antrifft. Sofort wird einem klar, daß man sich im Zauberkreise einer monumentalen Schöpfung ersten Ranges befindet und ohne Rückhalt giebt man sich dem überwältigenden Eindruck hin. Wer einmal Stunden, ja Tage lang an diesem vom Genius geheiligten Orte weilte, der fühlt sich immer von Neuem hingezogen und die Trennung wurde ihm gewiß nicht leicht.

Die Kirche [2]) ist einschiffig und durch eine Querwand in zwei ungefähr gleiche Theile getheilt. Beide Kirchen, die öffentliche wie die Klosterkirche, — in der letzteren scheint Vasari nicht gewesen zu sein — sind von unten bis oben von Luini, seinen Söhnen und Schülern ausgemalt. Der Kontrast zwischen den Fresken des Meisters und denen der Schüler ist sehr groß. Die Kapellen links, die zwei ersten und die vierte rechts in der vorderen Kirche verdanken ihre Ausmalung untergeordneter Künstlerhand, sie sind kaum der Beachtung werth; die dritte Kapelle dagegen, diejenige, von der Vasari spricht, ist von der größten Bedeutung: in ihr hat sich Luini selbst verewigt. An der Rückwand die Geißelung Christi. Der Heiland, nackt, nur um die Lenden einen Schurz gebunden, ist dargestellt, wie er unter der Last seiner Schmerzen zusammenbricht. Drei Schergen, deren wilder Gesichtsausdruck mit der Milde und Sanftmuth, die aus des Erlösers Zügen sprechen, lebhaft kontrastirt, sind beschäftigt, die Stricke zu lösen, mit denen er an die Säule gebunden war; zu beiden Seiten derselben hängen seine Gewänder. Links von dieser Mittelgruppe kniet der Donator Francesco Besozzi († 1529), in bloßem Kopfe, mit schneeweißen Haaren; man sieht sein feingeschnittenes Profil. Er hat die Hände gefaltet und ist in einen schwarzen Mantel mit rothem Kragen gehüllt. Neben ihm die heilige Katharina in goldgelbem, mit feinen Stickereien versehenen Unterkleid und rothem Ueberwurf; sie legt die Rechte auf die Schulter des Donators und stützt die Linke, in der sie einen Lilienzweig hält,

quelle lodi che si deono a qualunche artefice che con l'ornamento della cortesia fa non meno risplendere l'opere e i costumi della vita, che con l'essere eccellente quelle dell' arte.

1) Ed. Le Monnier, XI, 276.

2) Ueber die Stiftungsgeschichte des jetzt aufgehobenen Monastero maggiore, die Architektur und den Architekten der heutigen Kirche, Gian Giacomo Dolcebono, über die Familie der Bentivogli, denen man theilweise die innere Ausstattung der Kirche verdankt und andere historische Daten vgl. G. Mongeri, l'Arte in Milano. Edizione figurata. Milano 1872. — Gruner giebt in seinen „Décorations de palais et d'églises en Italie“, Paris 1854, auf Tafel 47 und 34 D architektonische Aufnahmen aus der Klosterkirche.

auf das Rad. Ihr Gesichtsausdruck ist edel und dem entsprechend zeigen die Hände feine, charakteristische Linien. Hinter ihr ein behelmter Krieger mit der Dornenkrone in der Hand. Rechts der junge Mönch S. Lorenzo in weißem Untergewand und rothem, mit Gold reich verzierten Mantel. In der Linken hält er ein Buch und den Lilienzweig, die Rechte erhebt er und öffnet sie dem Beschauer zu. Die Züge dieses jungen Mannes sind fast weiblich und zeugen von großem Seelenadel. Mit Pathos tritt er aus dem Bilde heraus und stimmt laute Klagelieder über die Leiden seines Herrn an. Offenbar hat der Meister in ihm das lamentirende Christenthum darstellen wollen, im Gegensatz zum resignirten in der Gruppe links. Es ist dies nicht das einzige Mal, daß Luini mit derartigen Antithesen eine große Wirkung erzielt. Im Hintergrund ein Krieger mit langer Lanze. Auf dem Balken, der diese Komposition von den oberen trennt, lesen wir die Inschrift: S. P. Q. R.

Die beiden oberen Scenen sind trotz ihrer nebensächlichen Natur von derselben tiefen Empfindung; die Ausführung ist zwar weniger fein und verräth hie und da die helfende Hand eines Schülers. Links Johannes in lebhaftem Gespräch mit Maria; er steht in weißem Gewande vor ihr, die Rechte auf die Brust gelegt, mit der Linken seitwärts weisend. Maria, welche ein rothes Unterkleid und weißen Mantel trägt, hört ihm aufmerksam zu. Hinter ihr kommt noch eine dritte rothgekleidete Figur zum Vorschein. — Rechts S. Petrus im Gespräch mit einer Frau, die lebhaft auf die Leidensscene hinunter zeigt. In der Ecke sieht man zur Hälfte einen Kriegsmann, auf sein blankes Schwert gestützt. Beide Scenen gehen im Freien vor sich und sind sehr lebendig gedacht. — Auf dem Schildbogen lesen wir die erklärenden Worte des Evangeliums: Videte que pro salute vestra patior.

An den Seitenwänden ist das Martyrium der heiligen Katharina dargestellt, rechts ihre Enthauptung. Sie kniet in reich gesticktem, goldgelben Gewande, den Blick zur Erde geheftet, hat die Hände gefaltet und bereitet sich betend zum Tode vor. Hinter ihr der Scharfrichter in weißem Hemd und bläulich grauer Hose, wie er, das Beil in der rechten Hand, zum Schlage ausholt. Links bemerken wir drei Krieger in eifrigem Gespräch; oben auf einem Felsen, der den Berg Sinai vorstellen soll, das Grab der Heiligen; drei schwebende Engel sind im Begriff, ihren Leichnam zur Ruhe zu legen. Luini benutzt hier dasselbe Motiv, welches er auf jenem Bilde in der Brera [1]), in dem sich seine innig religiöse Natur zum höchsten Ausdruck steigert, so schön ausgeführt hat. Ist das nun die Skizze oder eine Wiederholung? Das Letztere scheint mir wahrscheinlicher zu sein; offenbar ist das Gemälde in der mailänder Pinakothek aus früherer Zeit als die Fresken in S. Maurizio, es ist in jugendlichem Enthusiasmus empfangen und offenbart uns das Ideal, den Traum eines Jünglings. Was die knieende Katharina anbetrifft, so will die Tradition in ihren Zügen das Portrait der doppelzüngigen, berüchtigten Contessa di Cellant erkennen. So berichtet wenigstens Bandello, der frivole Bischof von Agen, am Schluß seiner vierten Novelle [2]). Wie dem auch sei, ihrem Ausdruck fehlt jede Naivetät, woran man die Werke alter großer italienischer Meister erkennt. Das hängt aber wesentlich damit zusammen, daß die Figur durch Retouchen und Uebermalung stark gelitten hat. Man braucht nur ihre Hände mit denen der Katharina auf der Geißelung Christi zu vergleichen und nie wird man in Versuchung kommen, Luini für so etwas steif Hölzernes verantwortlich zu machen.

---

1) Nr. 50 im Katalog von 1874. Affresco. — Originalphotographien nach Luini's Werken in Mailand sind bei Pozzi und Sacchi daselbst und bei Brogi in Florenz zu haben.

2) Le novelle del Bandello. 9 Bände. Londra, presso Riccardo Bancker. 1791—1793.

Auf der Wand gegenüber die Marter mit dem Rade. Im Vordergrunde kniet die Heilige, faltet die Hände und betet; ein rother Mantel umhüllt ihren Körper bis auf den rechten Arm und die Brust; ihr Haar fällt geschlängelt auf die Schulter herab; hinter ihr liegt das goldgestickte Unterkleid. Rechts steht der Scharfrichter in gleichem Anzuge wie auf dem vorigen Bilde. Links sieht man im Hintergrunde das Rad und aus Wolken schwebt der Engel der Rache herbei, in der Hand die Marterinstrumente; die Krieger sind geblendet, theils fliehen sie und theils liegen sie wie todt auf der Erde umher. Das Nähere theilt uns auf einem bräunlichen Gebälkstreifen eine Inschrift in goldenen Lettern mit: Dive Caterine Nobilis Franciscus Besutius vivens posuit. Auch dies Bild ist von unberufener Hand entsetzlich verwischt worden; man fragt sich, was da von der Originalconception des Meisters übrig bleibt? Die unmäßig lange und schmale, mit einem Worte schlecht proportionirte Hand der Katharina hat nichts mit Luini zu thun, und die matte Perspektive steht im direkten Widerspruch mit jenem Wort, das Lomazzo [1]) dem Maler in den Mund legt: Wie Panfilo, der Meister des Apelles, behauptet habe, es sei keine wahre Malerei möglich ohne geometrisches Studium und Arithmetik, „si come à tempi de nostri padri Bernardino Lovini usava di dire anch' egli, che tanto era un pittore senza perspettiva, quanto uno dottore senza grammatica."

An der Wölbung ist in der Mitte Gott Vater abgebildet, von drei Engelsköpfen umgeben: einander gegenüber stehen die Passionsengel mit stark lionardeskem Typus. Außen in den Zwickeln zwei Sibyllen, die ebenfalls lionardeskes Gepräge zeigen, rechts Agrippa, links Erithrea, sehr geschickt in den Raum hinein komponirte Figuren und wohl vom Meister selbst inspirirt, wenigstens sind sie seiner durchaus würdig, besonders die Sibylle links mit dem Schwert in der Rechten.

Soviel scheint mir fest zu stehen, der einheitliche Entwurf zur Ausmalung dieser Kapelle ist Luini's Werk; allerdings steht er in der Ausführung hie und da nicht ganz auf der Höhe seines künstlerischen Könnens, was aber damit zusammenhängen mag, daß er von Schülern, vielleicht von den eigenen Söhnen, sekundirt wurde. Er überließ ihnen wahrscheinlich die Nebensachen zur Ausarbeitung, immerhin nach seiner Angabe.

Wir gehen nun zur Querwand über. Sie ist in acht Felder getheilt: in zwei Mittel- und je drei Seitenfelder: davon gehören sieben dem Luini an; nur das Mittelfeld ist ihm fremd, es wurde in späteren Jahren von Antonio Campi durch eine ziemlich schlechte Anbetung der Magier ausgefüllt. Ueber demselben ist die Himmelfahrt Mariä dargestellt, eine streng symmetrische Komposition. Die Jungfrau, in ein weißlich graues Unterkleid und blauen Mantel gehüllt, schwebt auf Wolken, ist von einem goldenen Heiligenschein umstrahlt und hat die Hände gefaltet. Zwei Engel setzen ihr die Krone auf's Haupt, andere sind symmetrisch um sie gruppirt und musiciren: vier rechts, vier links. Unten in einer sanften Hügellandschaft die knieenden Jünger, in Anbetung und Staunen versunken, lauter altehrwürdige Gesichter mit langen Bärten. Sie sind in zwei Gruppen getheilt; die Mitte ist frei gelassen und zeigt den Ausblick in die Ferne. — Die Madonna und der Guitarre spielende Engel links sind dem Gesichtsideal Lionardo's nachempfunden.

Im untersten Felde links die heiligen Caecilia und Ursula mit dem Tabernaculum in der Mitte. Sie haben beide ein goldgelbes, reichgesticktes Untergewand an und einen roth-lila Ueberwurf; ihr Gürtel ist grün. In der einen Hand halten sie ein Buch, in

1) Trattato dell' arte della pittura, scoltura, et architettura. 1585, in Milano, pag. 11.

der andern einen Palmzweig. Caecilia trägt auf dem Haupt einen Blumenkranz und Ursula die Märtyrerkrone; in der Brust steckt ihr der Dolch. Auf dem Gebälk lesen wir die Inschrift: Pia religio templi decus ad dei gloriam. — Unter dem Tabernakel hat Luini einen Engel angebracht, der zu den lieblichsten Kindertypen gehört, die er je geschaffen; es ist ein Kerlchen, das man beständig herzen und kosen möchte.

Im Bogenfelde darüber ist dargestellt, wie Alessandro Bentivoglio von St. Benedict zum Altar geführt wird. Voraus geht Johannes der Täufer mit dem Lamm Gottes; er weist mit der Rechten zum Altar hin und hält in der Linken ein Kreuzesrohr mit weißer Fahne; seine Blicke sind auf Alessandro gerichtet. Das Fell des Anachoreten reicht ihm nur bis zu den Knieen, und über die linke Schulter hat er nachlässig einen rothen Mantel geworfen. Hinter ihm kniet Alexander, die rechte Hand auf der Brust gefaltet, in der Linken ein Gebetbuch haltend, eine noble Erscheinung. Er tritt als Senator gekleidet auf, in langem schwarzen Mantel mit weißem Pelzkragen und schwarzem Baret. Ihm zur Seite steht der heilige Benedict, ein ehrwürdiger Greis im Bischofsornate. S. Lorenzo schließt die Komposition ab; er trägt wie auch Benedict ein goldgelbes Gewand, hat in der Rechten ein Buch und legt die Linke auf die Brust. Wir haben wiederum das sanfte, treue Mönchsgesicht vor uns. — In den Zwickeln zwei Engel.

Zu oberst das Martyrium des heiligen Maurizio, des Schutzpatrons der Kirche, eine sehr figurenreiche Komposition. Er kniet, als Ritter dargestellt, im Vordergrunde, die Blicke zur Erde gerichtet und betet. Rechts der Henker, welcher zum Schlage ausholt. Im Hintergrund eine Festung und vor derselben ein Lager, in dem Hinrichtungen stattfinden. Fußvolk und Krieger zu Pferde drängen wild durcheinander, es werden die Märtyrer von der heiligen Legion ohne Erbarmen niedergeritten: die einen werfen sich auf die Kniee und flehen den Himmel um Hilfe an, andere fallen den Pferden in die Zügel und bitten um Gnade, hier wird sich umarmt und Abschied genommen, dort machen sich im Hinblick auf die schon gefallenen Opfer Rachegedanken Luft. Jünglinge und Greise erheben mit stolzem Bewußtsein ihrer geistigen Unabhängigkeit die Hände gen Himmel zum heiligen Schwur. Links auf einer sich stark verjüngenden Säule die Statue des Maurizio mit Helm, Schild und Lanze. Luini schildert diese Scene mit hinreißender Lebendigkeit und er hat da gewiß nicht nur aus seiner Phantasie geschöpft; er mochte in jener schwankenden, für Italien so verhängnißvollen Zeit, wo zwei mächtige Fürsten um die politische Herrschaft in Europa rangen, mehr als einmal Augenzeuge gewesen sein von derartigen Gräueln, die nicht verfehlen konnten, tiefen Eindruck auf sein empfängliches Gemüth zu machen und hie und da in seinen Kompositionen nachzuklingen.

Rechts unten die heiligen Apollonia und Lucia in goldgelbem, reichgestickten Untergewand und lila-rothem Ueberwurf; sie tragen ein Buch, den Palmenzweig und ihre Marterinstrumente, Apollonia die Zange mit dem Zahn, Lucia das Werkzeug, mit dem ihr die Augen ausgestochen wurden; ihr Kopf ist von den vier Heiligengestalten der intakteste. Zwischen ihnen ein nackter Christus, den Kreuzstab in der einen Hand, die andere zum Segnen erhoben; seiner klaffenden Wunde entströmt ein heller Blutstrahl, der von dem auf der Erde stehenden Kelch aufgefangen wird. Der Engel mit den Wachskerzen unterhalb Christi ist des Meisters nicht würdig und wohl von einem Gehilfen gemalt, wenn nicht gar später eingesetzt. Um so schöner Lucia! [1]) Auffallend ist die Verwandtschaft,

1) Eine Abbildung findet man in Guhl's „Denkmälern der Kunst", Bd. III., Tafel XI., Fig. 9, und bei Fumagalli „Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia." Milano 1811.

welche zwischen ihr und der heiligen Barbara auf dem Bilde in der Brera [1]) besteht, wo wir die thronende Madonna mit dem Christkind auf dem Arm dargestellt sehen, umgeben von Antonius, Barbara und einem Laute spielenden Engel. Ganz abgesehen von der typischen Aehnlichkeit der Gesichter, gleichen sie sich so sehr im Detail — man prüfe nur den Blick der Augen, die Zeichnung von Mund und Stirn, die Linie vom Kinn zu den Backen — daß man fast annehmen möchte, ein und dasselbe Modell vor sich zu haben. Das Bild in der Brera trägt die Unterschrift des Malers und das Datum 1521; die Versuchung liegt also nahe, daraus auf die etwaige Entstehung dieser Fresken zu schließen.

Im Bogenfelde das Pendant dazu gegenüber: Ippolita Sforza, Alessandro's Gattin, wird von der heiligen Agnes zum Altar geführt. Sie kniet, eine stattliche Figur, in weißem, reich mit Gold besetztem Gewande, hält in der linken Hand das Gebetbuch und legt die rechte auf den Busen. Vor ihr steht Agnese mit dem Lamm Gottes, in der einen Hand den Palmzweig, in der andern ein Buch, eine ziemlich verdorbene Gestalt. Daneben Scholastica, die heilige Benedictinerin, in schwarzem Chorrock und weißem Scapulier, wunderschön in Bewegung und Ausdruck; sie hat in der rechten Hand eine Lilie; die Taube fliegt ihr auf die Schulter. Ihr zur Seite Katharina von Alexandrien als Schlußfigur. — In den Zwickeln zwei Engel.

Oben endlich der König Sigismund, wie er S. Maurizio die Kirche stiftet. Die Rechte gen Himmel erhoben, in der Linken das Modell, so schreitet er auf den Schutzpatron zu, der auf einem Piedestal steht, in der einen Hand einen Palmzweig hält, in der anderen ein Schwert. Im Gefolge Sigismund's seine Gemahlin, welche sich von einem Pagen die Schleppe tragen läßt, Frauen und Männer, die ihr Gebet verrichten und sich frommen Betrachtungen hingeben. Im Hintergrunde findet vor einem Palaste, auf dessen Balkon neugierige Zuschauer, eine Hinrichtung statt.

Wie ein heller Dreiklang tönt es uns aus den Fresken der Querwand entgegen. Hier sehen wir, daß Luini sich nicht unbedingt seinem intuitiven Schöpferdrange hingab, sondern daß er auch ein denkender Künstler war, der die Wirkung seiner Kompositionen wohl zu berechnen wußte, sie im Entwurf schon kannte. Er überträgt das architektonische Gesetz, welches ein Fortschreiten auf ernster, strenger Basis zu aktivem, üppigen Leben gebietet, auf seine Malerei: stellt auf die unterste Horizontale ruhige, in stille Anschauung versunkene Märtyrergestalten, schildert in den Bogenfeldern darüber Momente aus dem Seelenleben eines verbannten Geschlechts und schließt mit lebendigen, bewegten Scenen aus der Legende des heiligen Maurizio. Und gerade in ihrer pyramidalen Entwicklung liegt die einheitlich große Wirkung dieser Kompositionen.

In der Klosterkirche [2]), um den Altar gruppirt, hat Luini die Passionsgeschichte dargestellt, leider ist aber die Beleuchtung so schlecht, daß man fast gar nichts sieht. Mit Recht bemerkt daher Mongeri, der Meister habe wohl stellenweise bei künstlichem Licht gearbeitet, widrigenfalls hat er sich tüchtig die Augen verderben können. Aber nicht die Dunkelheit allein verhindert uns, in's Detail zu gehen, auch der theilweise beklagenswerthe Zustand der Fresken; so sind die Märtyrergestalten Apollonia, Lucia, Katharina und Agathe, denjenigen der Vorderkirche in Komposition und Empfindung analog, gänzlich

1) Nr. 45 im Katalog. Affresco. Vgl. den von der Mailänder Akademie prämiirten Stich von Michele Bisi.

2) Eine genauere Beschreibung derselben findet sich bei Mongeri, Seite 245 ff.

verdorben, und nicht viel besser steht es mit der Mehrzahl der übrigen Kompositionen. Die einstige Herrlichkeit können wir also nur ahnen. Der Grundton, den der Meister hier anschlägt, ist realistisch, überall sehen wir das pathologische Moment hervorgehoben und zu großartigem Ausdruck gebracht, die Köpfe, alte wie junge, sind von meisterhafter Charakteristik und dem Besten an die Seite zu stellen, was Luini je schuf, seiner unsterblichen Werke in Saronno durchaus würdig.

Gehen wir ein wenig auf die an der Querwand liegenden Seitenkapellen ein. In der Kapelle rechts schildert Luini die Trauer um Christi Leichnam. Der Erlöser ist auf weiße Linnen gebettet, hat die Hände andächtig auf der Brust gefaltet und wird von Jüngern und liebenden Frauen zu Grabe getragen. Seine Mutter, in einen rothen Mantel gehüllt, ist in inbrünstigem Gebet begriffen, eine erhaben schöne Gestalt, in deren Trauer unaussprechlich schweigende und beredte Tiefe liegt. Gegenüber der auferstandene Christus, wie er Magdalenen im Garten von Gethsemane begegnet und sie segnet. Sie hat einen lionardesken Kopf. An der Seitenwand die Himmelfahrt, unten die geblendeten Kriegsknechte.

In der Kapelle links sehen wir die Verspottung Christi, eine derb realistische Komposition; an der Seitenwand Christus im Garten von Gethsemane, unten die schlafenden Jünger. Gegenüber kommen sie mit Schwertern und Stangen, den Heiland zu fahen. Alles entsetzlich finster. — Der biblische Text in goldenen Lettern auf blauen Gebälkstreifen läuft parallel mit den Malereien.

Wann ist aber dies Hauptwerk mailändischer Malerei entstanden? Bekanntlich folgte Alessandro Bentivoglio seinem Vater, als dieser aus Bologna vertrieben wurde, in's Exil. Sie gingen nach Mailand und wurden dort von den Sforza freundlich aufgenommen. Aus Dankbarkeit und um ihrem angebornen Kunstsinn zu genügen — schon in der Vaterstadt hatten sie sich als Beschützer von Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet — stifteten sie jene unsterblichen Werke in S. Maurizio, darüber kann kein Zweifel mehr herrschen, besonders seitdem man am Altar der Klosterkirche das Wappen der Bentivogli und die Anfangsbuchstaben AL. und HIP. gefunden hat. Da wir nun wissen, daß Alessandro Bentivoglio sich 1522 fest in Mailand niederließ und zehn Jahre später starb, so gehen wir keinenfalls viel von der Wahrheit ab, wenn wir Luini's Thätigkeit im Dienste Bentivoglio's zwischen 1526 bis 1528 setzen. 1525 vollendete er seine Fresken in Saronno, 1529 legte er die letzte Hand an die Luganer Fresken und die Zeit, welche dazwischen liegt, arbeitete er in Mailand.

Nur ein einziges Datum habe ich gefunden, aber weder in der Kloster- noch an der Querwand der öffentlichen Kirche, sondern in der Kapelle des Franciscus Besutius: dies XV Augusti 1530. Also fällt die Vollendung dieser Kapelle noch später als die Fresken in der Kirche S. Maria degli Angeli[1]), sie ist, bis ein Gegenbeweis gebracht wird, als der Schwanengesang des Meisters anzusehen. Luini, welcher damals mindestens im Alter von fünf und sechzig Jahren stand — sein Todesjahr ist nicht bekannt — nimmt noch einmal alle Kraft zusammen und schafft ein Werk, denen seiner vollen Manneskraft ebenbürtig. Die alte Phantasie kehrt ihm wieder, und die Töne, die er seiner getreuen Palette entlockt, sind golden und getaucht in unvergängliche Jugendfrische; dies Werk ist der schöne Schlußaccord eines reichen Künstlerlebens.

Zürich, den 25. November 1875. Carl Brun.

1) Das Madonnenbild in Lugano ist allerdings ebenfalls vom Jahre 1530. Vgl. den vortrefflichen Stich von Weber.

Die nationale Kunstausstellung zu Neapel 1877.

Von C. von Fabriczy.

Mit Illustrationen.



Zum dritten Male seit Begründung seiner staatlichen Einheit hatte das junge Königreich Italien in diesem Jahre seine Künstler zu einer großen Ausstellung ihrer Werke vereinigt, die am 8. April zu Neapel in dem eigens hierzu ausgebauten Palast der Akademie der bildenden Künste (dem ehemaligen Kloster S. Giovanello) von dem Könige selbst, in Begleitung des kronprinzlichen Paares, feierlich eröffnet wurde. Außer diesem größeren Pomp ihrer Inaugurirung unterschied sich die Ausstellung noch in einem anderen wesentlichen Punkte von ihren Vorgängerinnen zu Florenz und Mailand. Während man sich dort auf eine Vorführung der modernen Kunst Italiens in Skulptur und Malerei beschränkt hatte, war hier mit dieser auch eine Ausstellung von Erzeugnissen der modernen Kunstgewerbe und außerdem eine zweite, für sich bestehende und auch räumlich ganz abgesonderte Abtheilung für Werke alter Kunst verbunden worden. In der letzteren wurde nicht blos die Entwickelung von Malerei und Skulptur in diesen südlichen Provinzen Italiens — letztere allerdings, wie es bei dem schwierigen Transport der hierher gehörigen Kunstwerke billig auch nicht anders gefordert werden konnte, etwas lückenhaft — und zwar von den frühesten Jahrhunderten des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts herab zur Anschauung gebracht, sondern sie gewährte außerdem noch in einer Menge aus dem Besitz von Privaten, Genossenschaften, Kirchen, Klöstern, öffentlichen Sammlungen u. s. w. zusammengebrachter und möglichst nach der Gleichartigkeit der Erzeugnisse geordneter Produkte der verschiedenen Kunstgewerbe eine in den meisten Zweigen vollständige Orientirung über den Entwickelungsgang derselben sowie über den Zusammenhang von Kunst und Gewerbe in den letzten drei Jahrhunderten.

Das Verdienst des schönen Gelingens dieser auf Grundlage eines so ausgedehnten Programmes inscenirten Ausstellung, deren Besuch von nah und fern sich in Folge der glücklichen Wahl von Ort und Jahreszeit, sowie der Mannigfaltigkeit der Gegenstände und ihrer Unzugänglichkeit in gewöhnlichen Zeitläufen außerordentlich rege gestaltete, gebührt dem unter dem Präsidium des Grafen Spinelli, aus den ersten wissenschaftlichen und Kunstnotabilitäten, Kunstkennern und Liebhabern gebildeten Komité, vorzugsweise aber dessen unermüdlich thätigem Generalsekretär Comm. Demetrio Salazaro, (Inspektor am Nationalmuseum zu Neapel und Verfasser des für die Kunstgeschichte Süditaliens so wichtigen Prachtwerkes: Studi sui monumenti dell' Italia meridionale), dessen für die vielumstrittene und wenig geklärte Kunst seiner Heimat begeisterter und stets kampfbereiter Initiative es insbesondere zu danken ist, daß die Besucher der Ausstellung neben der modernen auch zum erstenmal den Entwickelungsgang der älteren Kunst, insbesondere der Malerei, dieses Theiles Italiens überblicken konnten.

Wir wollen es im Folgenden versuchen, ein Bild der Ausstellung zu entwerfen, das sich uns unwillkürlich zu einem Gesammtbilde der modernen Kunst Italiens gestalten wird. Den Anlaß hierzu entnehmen wir dem Umstande, daß die Ausstellung von Neapel mehr als die beiden vorhergegangenen einen ziemlich vollständigen Ueberblick der italienischen Kunst gewährte, (mochten

auch einzelne hervorragende Vertreter derselben auf ihr fehlen) und daß diese Blätter seit ihrem Bestehen den Gegenstand noch nicht in ausführlicherer Weise behandelt haben.

Der räumlichen Anordnung und der Reihenfolge des Kataloges folgend, wollen wir vorerst über die Abtheilung der modernen Kunst berichten und daran einen wegen der Masse des vorhandenen Stoffes allerdings flüchtigeren Ueberblick über die Abtheilung für alte Kunst anreihen, deren Schwerpunkt ohnedieß mehr in den mannigfachsten Erzeugnissen des Kunstgewerbes, als der bildenden Künste lag.

I. Die moderne Kunst.

1. Skulptur.

Der Naturalismus in Form und Inhalt — das Wort in seiner schärfsten Bedeutung genommen — ist die Devise der italienischen Skulptur der Gegenwart. Jedem, der sich hiervon nicht schon bei früheren Gelegenheiten überzeugt hatte, mußte dieß gebieterisch klar werden, wenn er die zwei großen Säle und die beiden langen Galerien durchschritt, in denen die sehr respektable Zahl von 335 Skulpturwerken ausgestellt war. Kann es einen schlagenderen Beweis für die obige Behauptung geben, als daß sich unter all' diesen Werken blos ein einziges befand, welches nicht unter dem Einfluß jenes Zauberwortes geschaffen war? Dieß einzige Werk, — dem wir eben seiner exceptionellen Stellung wegen hier vorweg einige Worte widmen wollen, — war nun allerdings, im Gegensatz zu all' den bestechenden Produktionen der herrschenden Richtung, nicht darnach angethan, den Laien von der größeren Berechtigung des Prinzips der Idealität vor dem des Naturalismus in der Skulptur zu überzeugen. Es ist ein Spätwerk des greisen Tito Angelini, Professors an der Akademie zu Neapel, und stellt die „Enthüllung Phrynens durch ihren Vertheidiger Hyperides" vor ihren (hier allerdings unsichtbaren) Richtern dar. Phryne, eine feine, kleine Mädchengestalt schmiegt sich mit ihrem Körper fest an den neben und etwas hinter ihr stehenden Hyperides, der in seiner wie schützend über sie erhobenen Linken das Gewand hält, das eben noch die jugendlich schwellenden Formen ihres Körpers verhüllte, und dessen letzten Zipfel sie mit ihrer Linken über den Schooß zieht, während sie mit der über das Haupt gelegten Rechten die Flechten ihres reichen Haares zu lösen im Begriffe steht, um auch dieß Argument für sich sprechen zu lassen. Der größte Mangel des Werkes, — und dieser ist bei dem dargestellten Stoffe wohl für den künstlerischen Werth desselben entscheidend, — besteht in dem völligen Mangel an Naivetät der Gestaltung. Der Beschauer ist momentan davon überzeugt, daß die schöne Hetäre bereit ist, im nächsten Augenblicke auch auf den Schutz des letzten Restes der Hülle zu verzichten, und dieß läßt keinen befriedigenden Gesammteindruck in ihm aufkommen, noch ehe er sich dessen bewußt wird, daß das Kompositionsmotiv eben wegen der Undarstellbarkeit seiner anderen, dasselbe erst wesentlich motivirenden und ergänzenden Hälfte (— des Richterareopag's —) ein falsch gewähltes und die Formengebung eine stark akademisch-kühle ist. Es ist alles fein und maßvoll gehalten; die glatten Formen Phrynens heben sich von dem Hintergrunde des einfach drapirten Palliums ihres Vertheidigers wirkungsvoll ab, ihr zartes, aber nichts weniger als griechisch geschnittenes Gesichtchen kontrastirt effektvoll mit dem ernsten, etwas leeren Gesichtsausdruck ihres Schützers, — kurz es ist ein fleißiges, mit voller Beherrschung des Technischen und mit Erwägung aller Effekte, die ihm nützen können, gemachtes Bildwerk, aber es bleibt eben gemacht. Der große, freie Wurf des Genius fehlt.

Trotz der erwähnten großen Mängel ist dem Werke jedoch eines nicht abzusprechen, um dessentwillen ihm vieles verziehen werden mag: das Verständniß für die stilistischen Anforderungen eines Skulpturwerkes, im Gegensatze zu den Schöpfungen der übrigen Schwesterkünste, besonders der Malerei. Dieß scheint den übrigen Bildnern, die hier ausgestellt haben, abhanden gekommen zu sein, sie alle verstoßen dagegen mehr oder weniger, in vielen Fällen bis zur äußersten Grenze des Möglichen. Sie scheinen das Göthe'sche „Erlaubt ist, was gefällt" zur Richtschnur ihres Schaffens gemacht zu haben; und wenn sie nur das Gefallen an sich selbst messen wollten, aber nein, sie gehen noch um eine Stufe tiefer hinab und ordnen sich dem Geschmacke des Publikums unter. Dieß wäre nun verzeihlich, wenn sie sich dem Publikum der klassischen

Welt, ja selbst nur dem der Renaissance gegenüber befänden, denn der Künstler soll ja die Gedanken seiner Zeit, seines Volkes gestalten; aber leider ist das italienische Volk der Gegenwart nicht jenes der Renaissance, leider ist ihm im jahrhundertelangen Kampfe um seine Existenz das feine Gefühl für das Stilvolle und Harmonische in der Kunst getrübt und geschwächt worden und in der kurzen Zeit seiner neuen Aera noch nicht wieder zur Entfaltung gelangt. Wenn sich nun die Mehrzahl der Künstler rückhaltlos diesem Geschmacke unterordnet, so kann dabei nicht viel Ersprießliches für die Kunst herauskommen; in jedem Falle aber wird das Geleistete immer noch deßhalb interessant bleiben, weil es ein getreues Bild jenes Niveau's bietet auf dem sich das künstlerische Empfinden des ganzen Volkes bewegt. Und auch in dieser Beziehung ist eine in stiller Beobachtung in den Räumen der Ausstellung verbrachte Stunde von großem Interesse. Das Publikum nimmt den regsten Antheil an derselben. Trotz des für italienische, insbesondere neapolitaner Verhältnisse nicht niedrigen Eintrittspreises sind die Säle immer gut besucht, und nicht etwa blos von jener Kategorie des Publikums, die bei uns das weitaus überwiegende Kontingent bei ähnlichen Anläßen liefert, — den sogenannten „gebildeten Klassen"; hier sieht man oft ganze Gruppen von „Leuten aus dem Volke", insbesondere den intelligenten blaublousigen neapolitanischen Arbeiter vor diesem oder jenem Werke stehen, nicht etwa in stummbewunderndes Staunen versunken, sondern über alles, bis in die Details, seine Meinung in eigener Weise äußernd. Leider sind es jene Werke, vor denen sich das Publikum in den dichtesten Schaaren drängt, welche das Möglichste in Nichtachtung der Stilprinzipien der Skulptur leisten: vor den wenigen besseren, einfacheren, anspruchsloseren geht die Menge mehr oder weniger gleichgiltig vorüber. Ja selbst in der einheimischen Kunstkritik, die sich in den zahlreichen Tagesblättern und Revuen eingehend mit der Ausstellung befaßt, herrscht mit einigen rühmlichen Ausnahmen im Allgemeinen derselbe Maßstab der Würdigung vor. Worin liegt der Grund dieser Geschmacksrichtung? Unserer Meinung nach ist dieselbe in zwei Eigenthümlichkeiten des Wesens des modernen Italieners begründet. Man rühmt ihm den feinen Sinn für die Form nach, diese Mitgift einer tausendjährigen Kunsttradition seines Volkes. Allein das feine Gefühl für die Form, das noch der Italiener der Renaissanee in so hohem Grade besaß, hat sich bei dem der Gegenwart in ein Wohlgefallen an den Kleinlichkeiten, am Unbedeutenden und Unwesentlichen des Formalen deteriorirt, sein ganzes Wesen hat bis auf einen gewissen Grad diesen Zug in sich aufgenommen. In keinem Volke findet man es, daß der Mann — nicht etwa blos der auf Eroberungen bedachte achtzehnjährige Jüngling — auf seine äußere Erscheinung eine so übertriebene Sorgfalt verwendet, wie der Italiener, nicht allein der Vornehme, sondern in eben demselben Maße auch der der Mittelklassen, der im Stande ist, mehrmals täglich Toilette zu machen, um dieß nichtige Wohlgefallen am „Geschniegelten und Gestriegelten" zu befriedigen. Deßhalb ist ihm dann auch eine Kunst so sympathisch, deren Richtung ja am Ende auch auf dasselbe hinausläuft.

Das zweite Moment, das diesen Geschmack in der Skulptur begünstigt oder vielmehr mit produeirt, ist die Befriedigung, mit der der Italiener die Bewältigung der technischen Schwierigkeiten des Materials aufnimmt, möge sie nun (bis zu dem Raffinement getrieben, wie es in der That der Fall ist) am Platze sein oder nicht. Daß der Bildhauer im Stande ist, alles Aeußerliche mit größter Naturtreue und vollendetem Effekte nachzubilden, daß er den Lustre eines Seidenstoffes, das Dessin eines Stoffgewebes, die zarte Verschlingung einer Spitze, die mikroskopische Feinheit einer gesteppten Naht mit derselben Virtuosität imitirt, wie er die Produkte der vegetativen Natur, Blatt und Ranke, Blume und Frucht, Strauch und Baum täuschend genau aus dem spröden Marmor emporwachsen läßt, das imponirt ihm nicht nur, das freut ihn noch mehr. Es ist die Freude eines nicht reflectirenden, sondern naiv schauenden Volkes an der Vollendung der Nachbildung, an der Besiegung der stofflichen, technischen Schwierigkeiten der Aufgabe, es ist das Zeichen mehr eines ungebildeten als eines verdorbenen Geschmackes.

Lassen wir nun die einzelnen Werke der Skulptur-Ausstellung Revue passiren, so müssen wir gestehen, daß sich in keinem derselben ein Genius ersten Ranges enthüllt, selbst wenn wir der Geschmacksrichtung des Volkes momentan Rechnung tragen und mit den Künstlern, die derselben nachgeben, nicht zu streng in's Gericht gehen wollen. Nicht blos in der Behandlung des

Technischen macht sich die oben hervorgehobene mesquine Kleinlichkeit, kokette Manierirtheit, outrirte stoffliche Virtuosität im großen Ganzen und mit wenigen Ausnahmen (auf die wir zurückkommen wollen) geltend; eine ganz analoge Richtung verräth sich auch schon in der Wahl der Motive, die im Allgemeinen eine weibische Schwächlichkeit, eine sentimentale Süßlichkeit, ein krankhaftes Kokettiren mit der ganzen Gefühlsscala des modernen Lebens — möge sie nun bildnerisch darstellbare oder undarstellbare Momente bieten — zur Schau trägt. Es fehlt der Adel der Formen, die Natürlichkeit der Empfindungen, es fehlt die Energie in Form und Gehalt. Freilich sind auf der Ausstellung eben diejenigen Meister, aus deren früheren Werken uns grade diese Eigenschaften entgegentreten, Giov. Dupré aus Florenz, Tito Sarrocchi aus Siena, Ant. Vela aus Turin, Giov. Strazza aus Mailand leider gar nicht repräsentirt.

Nur für einen der ausstellenden Künstler wären wir geneigt, die Qualifikation als Talent ersten Ranges in Anspruch zu nehmen, wenn er auf der Ausstellung durch mehrere bedeutende Werke vertreten wäre und uns hierdurch einen Einblick in seine Begabung gestatten würde, der nach dem einen ausgestellten Werke — wenn es auch ein sehr bedeutendes ist — doch kein vollständiger sein kann. Wir meinen den Neapolitaner Achille d'Orsi.

Der junge, bisher ganz unbekannte Künstler hat seiner in lebensgroßem bronzirtem Gypsmodell ausgestellten Gruppe den Namen: „I parassiti" (die Parasiten) und das Motto: „Corruptio optimi viri pessima" gegeben. An dem einen Ende eines antiken Subselliums sitzt, die Füße gleichmäßig vor sich gestellt, den Oberkörper nach vorne geneigt, die Brust eingesunken, das weinschwere Haupt tief auf dieselbe und nach seiner linken Seite herabhängend, wohin auch der Zug seines ganzen Oberkörpers drängt, eine jener verkommenen Existenzen der römischen Kaiserzeit, die sich uns noch heute in dem obigen Worte als der Ausbund von Erbärmlichkeit und Gemeinheit charakterisiren. Der linke, nackte Arm hängt willenlos über den Vorderrand des Sitzes herab, die rechte Hand ruht verkehrt, mit aufwärtsgekehrten halbgekrümmten Fingern auf den Kissen desselben. Ueber dem breit- und kurzärmeligen, an der rechten Schulter geknüpften Untergewande, das vorne in mächtiger Falte von der eingesunkenen Brust absteht, und ihre wie des Halses gemeine feiste Formen enthüllt, hat er die Toga um die linke Schulter, Rücken und Schooß geschlungen, die fast bis an die mit Lederschuhen bekleideten Füße herabreicht. Ein zweiter Genosse hat sich — gestützt auf den rechten Arm, mit dessen Hand er den linken Vorderarm jenes ersteren umfaßt hält — neben ihm auf die Bank hingestreckt, den nach hinten überhängenden Kopf gegen die Schulter jenes gelehnt, den linken der sandalenbekleideten Füße an das Schmalende des Sitzes hinaufgezogen, den Rechten gegen den einen Fuß der Bank gestemmt und trachtet mit der den hintern Rand des Sitzes fassenden linken Hand das Gewicht seines Oberkörpers, dessen Last für den rechten Arm allein zu schwer geworden, zu erleichtern. Kein Untergewand deckt den Körper, der nur von den Hüften bis an die Unterschenkel von einem mantelartigen Ueberwurf umhüllt ist. Der Sitzende ist — obwohl seiner Gewandung und dem „Apex" nach, der seinen Kopf bedeckt, der Vornehmere — eigentlich doch der viel gemeinere Cumpan. Nicht nur die ganz und gar verthierten Formen des aufgedunsenen Gesichtes mit der an den Flügeln breiten Nase, dem ausdruckslos tief geschnittenen Munde, dessen fleischige Unterlippe nach vorne herabhängt, dem im Fette begrabenen kleinen Kinn, den eingesunkenen Maulwurfsaugen, den großen, fleischigen, abstehenden Ohren, — sondern auch jede andere sichtbare Parthie seines Körpers läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß aus dieser Masse jede Spur unseres besseren Ich's seit Langem gewichen ist: Brust, Hals und Nacken sind nur noch eine formlose Fettmasse; in den dicken Vorderarmen, den kurzen, geschwollenen Händen hat das Spiel der Muskeln aufgehört, wohl aber zeugen einige geschwellte Adernzüge von dem thierischen Leben, das noch in diesen Organen pulsirt; die kurzen, an den Zehen breiten Füße lassen durch die Schuhe hindurch die Gemeinheit ihrer Formen errathen. Der Liegende steht etwas weniger tief auf der traurigen Stufenleiter; Zeuge dessen die Formen seines Oberkörpers, die doch noch Muskeln und Knochenbildung zeigen und besonders an Rücken, Achseln und Halsansatz ganz meisterhaft dargestellt sind; Zeuge dessen die ausdrucksvollere Bildung seiner knochigen Hände und Füße, welch' letztere außerordentlich lebensvoll geformt sind, und sein vom Rausch wenigstens noch verzerrtes Gesicht, dessen Züge allerdings auch wieder eine wenn auch andre

Spezialität der Gemeinheit darbieten, als die des ersteren. Das Leben der Gruppe ist schonungslos in seiner Wahrheit und deßhalb packend und ergreifend; die Charakteristik in Komposition und Formgebung ist meisterhaft, die letztere trotz des Materiales (Gyps) genügend detaillirt, doch ohne sich in das diesen Stoff mehr als jeden anderen seiner künstlerischen Wirkung beraubende Raffinement der Technik zu verirren; die Gewandmotive sind von der einfachsten Art, die Faltengebung breit und etwas stumpf, wie sie sich für Broncematerial — denn offenbar nur für dieses hat der Künstler sein Werk konzipirt — vorzugsweise eignet, und beides ist von ganz bedeutender Wirkung für den Zusammenklang des Ganzen. Nach der vorstehenden Skizzirung der Gruppe wäre man nun gewiß geneigt anzunehmen, dieselbe könne wegen des widerlichen Stoffes, den sie verkörpert und wegen des Mangels jedes einer harmonischen künstlerischen Belebung fähigen Motives in demselben auf den Beschauer nicht anders als abstoßend wirken. Aber darin gerade feiert der Genius ihres Schöpfers seinen Triumph, daß uns sein Werk im Gegentheil ganz dämonisch und, je mehr wir uns damit beschäftigen, immer wieder und immer stärker anzieht. Denn mit einmaligem, flüchtigem Beschauen ist es ihm gegenüber nicht gethan; immer wieder findet man neue, überraschende Züge, die einem vorher entgangen waren. Der Künstler hat eben seinen Stoff nicht nur mit intuitivem Blick für die außerordentliche Wirkung desselben auf den Beschauer gewählt, sondern ihn auch völlig durchdrungen und in allen Motiven, die ihm abzugewinnen waren, ausgestaltet. Freilich ist der Eindruck des Werkes kein idealer, erhebender befreiender, wie er uns vor den Gestalten der griechischen Skulptur vergönnt ist, die selbst wenn sie schrille Dissonanzen in uns anklingen lassen, doch auch wieder die Lösung derselben in sich tragen (Niobe, Laokoon). Aber antiker, und zwar spezifisch römisch-antiker Geist weht uns aus demselben entgegen, es muthet uns an, wie eine in Bronce übersetzte Satire Juvenal's: das höchste Lob, welches ihm — in den Schranken des gewählten Stoffes — gespendet werden kann.

Der Künstler hat außer diesem Werke noch mehrere kleinere ausgestellt, darunter eine bronzirte, im Gesicht farbig behandelte, lebensgroße „Terracottabüste eines Prälaten". Freie, mit wenigen Zügen charakteristisch gestaltende Formengebung zeichnen dieselbe vor den meisten ähnlichen Schöpfungen der Ausstellung aus. Die ganz kleine Terracottabüste eines „antico Romano" zeigt in nuce schon all' die scharfe Charakteristik, die in der liegenden Figur seiner Gruppe so meisterlich ausgeprägt ist. Ganz prächtig ist endlich die kaum fußhohe Bronzefigur eines neapolitanischen „venditore", der — den einen leeren Gemüse- und Fruchtkorb auf dem Kopfe balancirend, den anderen um die Schulter gehängt und offenbar in bester Stimmung über das gelungene Tagesgeschäft — seine kurze Pfeife mit großem Wohlbehagen rauchend, nach Hause eilt, um sich für den Rest des Tages je eher dem süßen Nichtsthun hingeben zu können. Abgesehen von der natürlichen Kraft in der Gestaltung des Motivs zeigt sich hier der Künstler in der charakteristischen Behandlung des Bronzematerials ebenso gewandt, wie in den übrigen seiner Werke in jener des Gypses und der Terracotta, wie denn die Bronze der seinem eigenthümlich groß und frei gestaltenden Formensinne am meisten adäquate Stoff zu sein scheint.

Ein weiter Abstand trennt d'Orsi's Gruppe von allen übrigen Ausstellungswerken; und auch unter diesen bestehen dann wieder große Unterschiede in Betreff des Weges, den ihre Urheber verfolgten. Wir wollen zuerst von jenen wenigen Werken sprechen, die uns am meisten im Geiste der Skulptur konzipirt und gestaltet scheinen, und uns sodann auch die Mühe nicht verdrießen lassen, in die öden Gefilde des Naturalismus hinabzusteigen, um ein vollständiges Bild der modern-italienischen Skulptur zu gewinnen.

Ein Werk, vor dem man ohne Gefährdung seines Stilgefühles verweilen kann, ist des Palermitaners Civiletti Gypsstatue „Sololoqui di Cesare". Der in den ersten Mannesjahren gebildete große Feldherr sitzt mit untereinandergeschlagenen Beinen im Armsessel, den einen Arm über die Lehne desselben gelegt, mit dem anderen das Gewicht des nach rechts hinübergeneigten Oberkörpers an der Vorderecke des Sitzes stützend. Das Gewand, vom Oberkörper herabgeglitten, legt sich blos über Schooß und Beine, ein Ende desselben ist über die Lehne des Armsessels geschlagen, worauf der linke Arm ruht. Das Motiv ist gut durchgestaltet und bietet im Umgang um die Statue flüssige Konturen, das Gewand, obwohl etwas unruhig

gefaltet, stört den Eindruck des Ganzen doch nicht, und die Formen des Nackten an Armen und Oberkörper, wiewohl etwas allgemein, verstoßen nicht gegen die Lebenswahrheit. Am bedeutendsten — und hierin hat der Künstler offenbar den Schwerpunkt seines Werkes legen wollen — ist der Kopf der Statue durchgebildet. Es sind nicht die Porträtzüge Cäsar's, nur die kräftige Bildung des Mundes erinnert etwa an die Kolossalbüste des Museums zu Neapel; alles Uebrige hat der Künstler frei, aber charakteristisch erfunden. So fest, die Augenbrauen so mächtig zusammengezogen vor sich hinblickend mag Cäsar die Verwirklichung der kühnen Pläne seines hochfliegenden Geistes in sich und mit sich selbst erwogen haben. Es ist ein tüchtiges, in seiner



La Canzone d'amore, Terracottagruppe von Barbella.

Einfachheit an die Gestaltung ähnlicher Vorwürfe durch die Antike gemahnendes Werk, bei dem sich allenfalls nur in den zu schmächtig zart gebildeten Händen und der unter den Sessel gebreiteten Löwenhaut eine leise Konzession an den naturalistischen Geschmack bemerken läßt.

Einen Schritt weiter in dieser Richtung thut der Römer Masini in seiner Marmorstatue „Fabiola". Die unserem modernen Empfinden durch Kardinal Wiseman's Erzählung nahe gerückte edle römische Patrizierin sitzt in sich gekehrt da, das gesenkte Haupt leicht mit der Hand des über die Sessellehne gelegten rechten Armes stützend; der linke Arm ist ihr in Gedanken entsunken und hängt schlaff am Sitze herab, an ihm ist die ärmellose, ungegürtete Tunika von der Schulter hinabgeglitten und hat die vollen Formen des Busens halb enthüllt; in weiten, einfachen Faltenzügen legt sie sich um die übereinander geschlagenen Beine. In das anmuthig gebildete Antlitz hat der Bildner einen Zug ruhiger Schwärmerei zu legen gewußt, den wir

zum Charakter Fabiola's ganz passend finden, und nur in der überaus reichen Bildung des halb über Nacken und Rücken fallenden, halb in üppigen Flechten über der Stirn geknüpften Haares, die der Form des Hinterhauptes etwas zu Schweres giebt, sowie in einem minutiös nachgeahmten goldenen Halsschmuck hat der Künstler der herrschenden Geschmacksrichtung Konzessionen gemacht, die zu dem Geist, der sein Werk im Uebrigen beseelt, nicht ganz stimmen. Dagegen ist die delikate Behandlung der Gewandung um so anerkennender hervorzuheben. Nur die Säume derselben sind durch ein zartes Mäanderornament ausgezeichnet, sonst ist der Nachdruck auf die Durchbildung des Faltenwurfes gelegt, der in seiner edlen Einfachheit die schöne Wirkung des Ganzen wesentlich mit bedingt. Und gerade dieses Maßhalten wollen wir dem Künstler, in der Umgebung, in der wir uns befinden, doppelt hoch anrechnen und ihm den Eindruck ruhiger Harmonie, in sich gesammelten, für sich, nicht für das neugierige Staunen des Beschauers lebenden Wesens danken, wenn wir uns auch über die Schranken seines künstlerischen Könnens, die für unser Gefühl in dem Mangel des genialen Funkens liegen, der ein Werk erst zu vollem Leben erweckt, nicht täuschen wollen.

Diese letzte Erwägung gilt auch für des Lucchesen Conzani liegende Marmorgrabstatue der „Markgräfin Mathilde". Auch hier ist die stilvolle Anlage des Ganzen, der große Zug in den charakteristisch individuellen Gesichtsformen, sowie der edle Wurf des Herrschermantels, der die Gestalt umhüllt, zu rühmen, dagegen der Mangel jenes seelischen Elementes, wodurch für den Beschauer das Marmorbild selbst eines Todten sich in der Phantasie belebt und durchgeistigt, nicht zu verkennen.

Diesen Werken mehr oder weniger idealen Inhalts reihen sich ihrem künstlerischen Werthe nach vorerst einige Skulpturen genrehaften Motives an. Die hervorragendste derselben ist des in Neapel ansässigen Florentiners Franceschi Bronzestatue eines „Arabischen Führers" (Guida araba). Ein etwa zwanzigjähriger Bursche sitzt mit an sich gezogenen Beinen, die Hände nachlässig über die Kniee gelegt, an den Stamm einer jungen Palme gelehnt, auf niedrigem Holzblocke. Ein breitärmeliges Gewand läßt die Beine von den Knieen an und die Brust entblößt. Der nach oben gerichtete matte Blick und der halbgeöffnete Mund deuten treffend die Erschöpfung und das Lechzen nach Erquickung an. Das Motiv ist gut gewählt und in den Details natürlich, aber nicht naturalistisch durchgestaltet; vor allem aber verdient die technische Behandlung des Materials alles Lob, sowohl was die lebensvolle, realistisch wahre, aber keineswegs kleinliche Wiedergabe der ethnisch charakteristischen Körperformen, als auch besonders das feine Gefühl betrifft, mit dem der Künstler das Werk in einer gewissen Art polychromisch behandelt hat. Die nackten Theile des Körpers nämlich sind in dem gelblich-braunen Tone des natürlichen, unciselirten Bronzegusses gehalten, Gewand und Fes haben den bräunlich-grünen Farbenton der ersten Patina und das übrige Beiwerk (Palmenstamm, Sitz, Basis, sowie einige Blätter am Fuße des ersteren) den in's Grau-Grüne spielenden Ton der vollendeten Bronzepatina. Die harmonische Zusammenstimmung dieser Farbentöne sichert dem Werke eine wohlthuende Wirkung und läßt diese Art der Materialbehandlung für Genremotive im Allgemeinen, bei Bewahrung der nöthigen Delikatesse in Stärke und Abstufung der Töne, als eine nachahmenswerthe Neuerung erscheinen.

Diesem Bildwerke schließt sich ein im Charakter ganz ähnliches des Soresen Fosco an, nämlich das bronzirte Gypsmodell seines „Trovatello" (Findelkind). Der arme Junge, dessen Sinn offenbar nach Höherem geht, als wozu ihn sein padrone ausnützt, hat den Gemüsekorb, dessen Inhalt er eben für Rechnung dieses letzteren verkauft hat, umgestürzt, sich darauf niedergelassen, aus seiner Rocktasche, die noch den kostbaren Besitz eines Buches birgt, ein Blatt Papier gezogen und bemüht sich nun mit ganzer Aufmerksamkeit und voller Anstrengung, wobei sein ganzes Ich — von den halb krampfhaft zusammengezogenen Fußzehen bis zum buchstabierend gespitzten Munde — mitthut, dessen Inhalt zu entziffern. Treffend scharfe Charakteristik, und ein bis an die Grenze des Erlaubten gehender Realismus der Formengebung zeichnen das Werk aus, das aber in Motiv und plastischer Gestaltung desselben die harmonische Wirkung des vorbesprochenen nicht ganz erreicht.

Diesen beiden steht nur noch ein drittes Genrewerk nach Inhalt und Form ebenbürtig zur Seite: des Chietiners Barbella in circa $1/4$ Naturgröße gebildete Terracottagruppe „La can-

zone d'amore" (Liebeslied). Drei jugendlich blühende Mädchengestalten kommen, einander mit den Armen umschließend und ihr Lied fröhlich in die Lüfte hinausjubelnd, dem Beschauer entgegen. (S. Abbild. S. 53.) Alles ist Freude, Glück, volles Leben in diesen kräftig gebauten Töchtern der Abruzzen, die ihr kleidsames Volkskostüm nicht etwa als Modelle für ein paar Stunden angelegt haben, sondern denen man es ansieht, daß sie darin auf- und damit so verwachsen sind, daß sich ihr Wesen darin mit ausspricht. Der feinfühlige Realismus, der in der natürlich ungesuchten Gruppirung der drei Gestalten, in den fließend schönen Konturen, und der bei aller Treue doch stilvollen Behandlung der Gewandung, sowie in dem frischen Leben der prächtigen Köpfchen sich manifestirt, stellt dieses anspruchslose Werk hoch über all' die übrigen ähnlichen Genre's, die sich auf der Ausstellung in viel anspruchsvolleren Dimensionen und in raffinirtester Behandlung des Stofflichen und Formellen breit machen, der gesunden Empfindung und natürlichen Anmuth dieser Gruppe aber entbehren. Zu bedauern bleibt nur, daß der Künstler durch die Wahl des allzu kleinen Formates der Durchbildung der Formen des Nackten freiwillig Schranken gezogen hat, die bei größeren Dimensionen, gewiß nur zum Vortheile der Gesammtwirkung, weggefallen wären.

Wir schließen die Aufzählung der besseren Genreskulpturen der Ausstellung mit Erwähnung der lebensgroßen Terracottafigur eines schlafend hingestreckten „Hirtenknaben" (il riposo, die Ruhe) von Raffaele Beliazzi aus Neapel, an der die Natürlichkeit der Pose anzuerkennen, dagegen auch schon ein Anflug von kleinlich minutiöser Behandlung des Beiwerks zu bemerken ist, der einem in so großem Maßstabe gearbeiteten Genrebildwerke immer etwas Kaltes, an die peinliche Genauigkeit einer Wachsfigur Gemahnendes giebt; — sowie des in gleichem Materiale gebildeten Werkes des Neapolitaners Vinc. Scuotto: „Una sventura puerile", ein Mädchen im Volkskostüm, halb noch Kind, auf der Erde sitzend und um das todte Vöglein in ihrer Rechten trauernd, eine durch anspruchslose Natürlichkeit des Motivs und anmuthige plastische Gestaltung desselben wohlthuend wirkende Arbeit.

(Fortsetzung folgt.)

Die „Medicäergräber" in Florenz.*)

1.



Ueber kein Werk sind wohl die Ansichten der Kunstverständigen mehr getheilt, als über diese Denkmäler. Und doch gelten sie allgemein als die größte Meißel-Schöpfung jenes Künstlers, der, aller andern im Gebiete der Kunst erworbenen Kränze wenig achtend, nur auf den Namen „Bildhauer" Anspruch machte.

Wer auf den Anblick dieser Werke sich dadurch vorbereiten wollte, daß er die Urtheile der bedeutendsten Kunstkritiker anhörte, der möchte sich auf den Blocksberg versetzt wähnen, in die kritische Walpurgisnacht, wo aller Weisen unharmonische Meinungen verdrießlich durcheinanderklingen.

Um mit unbefangenem Sinne dem Genusse dieser Kunstwerke uns hingeben zu können, wollen wir, den geheiligten Raum nun betretend, Alles hinter uns lassen, was wir je über sie gehört und gelesen. Die Werke selbst erleichtern uns nicht wenig unsre Mühe.

Sobald wir, in der Mitte der Sakristei stehend, aufschauen, wird unser Blick gefesselt an eine edle Männergestalt, die im schlichten Gewande eines römischen Kriegers in einer Nische sitzt. Das große, vom Helme beschattete Auge wirkt auf uns wie ein Zauber. In Gedanken

*) Bei den großen Meinungsverschiedenheiten, welche in der Deutung der berühmten Skulpturen Buonarroti's bis auf den heutigen Tag sich kundgegeben haben, glauben wir auch diesem neuen Interpretationsversuche, selbstverständlich unter allem Vorbehalt, die Aufnahme nicht versagen zu sollen.
Anm. d. Red.

verloren stützt der Krieger sein Haupt auf die Linke, während die Rechte, sich selbst überlassen, herabfällt und in der Nähe des entsprechenden Knie's ihren Stützpunkt findet. Will das Auge ermüden, so senkt der Blick sich wie von selbst — wir mögen ihn durch die Mitte der Gestalt oder längs deren linker Seite gehen lassen — auf die links unter dem Krieger liegende jugendliche Frauengestalt, welche unter Schmerzen sich abmüht, aufzustehen. Schwieriger ist für unser Auge der Weg zu der auf der andern Seite ruhenden Männergestalt. Während wir schon, von oben herabkommend, an deren Kopf anstoßen, nöthigt uns das rechtwinklig gegen die Linie unsres Blickes aufgestellte Bein zur Umkehr.

Wohl nicht ohne Absicht schreibt der Künstler unserm Blicke diese Linie vor. In ihr liegt offenbar die Richtung und der Zusammenhang der Seelenbewegungen in den drei Personen. Mitfühlend neigt sich der Krieger gegen die in Schmerzen sich windende Jungfrau; er scheint Hilfe suchend an den kräftigen Mann sich gewendet zu haben, der, taub gegen den Ruf, theilnahmlos zusammensinkt. Von ihm den Blick wegwendend starrt der Krieger stumm vor sich hin, traurigen Gedanken überlassen. Je öfter unser Blick von der hilflos sich abmühenden Jungfrau aufsteigt zum sitzenden Krieger und, auf dem Wege zu der unter ihm in träger Gleichgiltigkeit liegenden Gestalt abgestoßen, wieder umkehrt und haften bleibt am verfinsterten Auge des vor sich hinbrütenden Mannes, um so trauriger wird unsre Stimmung.

Um dieses schmerzliche Gefühl los zu werden, kehren wir uns auf die entgegengesetzte Seite, wo in ähnlicher Weise aufgebaut das andere Denkmal sich befindet.

Aber dem ersten Anblicke bietet diese Gruppe nichts Erfreuliches. Weder muthet uns eine der Gestalten besonders an, noch können wir einen Zusammenhang zwischen ihnen sehen oder fühlen. Wenig Anziehendes hat, trotz seines vornehmen Triumphator-Kleides, der hier in der Nische sitzende Mann. Die Bewegungen seiner einzelnen Körpertheile scheinen für keinen gemeinsamen Zweck berechnet zu sein. Mehr fühlen wir uns zu der rechts unter ihm ruhenden Frau hingezogen. Von Ermüdung oder Kummer gedrückt, ist sie wohl in dieser fast unmöglichen Stellung — sollen wir sagen eingeschlafen oder erstarrt? Wir bringen beide Gestalten miteinander in Verbindung, wenn wir annehmen, der Triumphator habe soeben auf die gebeugte Frau herabgeblickt und sein Auge vielleicht geweidet an ihrem Jammer. Noch verräth das halbgeöffnete Auge und das Muskelspiel um Mundwinkel und Kinn die genossene Freude. Ein Gegenstand links scheint seinen Blick abgelenkt zu haben. Eine ernste Haltung erzwingend, wendet er plötzlich seine Aufmerksamkeit nach dieser Richtung. Gerade unter seiner Sehlinie aber und unbemerkt von ihm, liegt, wie ein gefesselter Prometheus, eine riesige Gestalt, die mit ihrer gespannten Muskulatur und ihrer zornigen Miene eine Drohung zu erheben scheint.

Harm, spöttische Freude und drohender Zorn sprechen aus diesen Gestalten. Mit unbefriedigtem Gemüthe wenden wir uns lieber wieder zur erst betrachteten Gruppe, um hier Theil zu nehmen an dem unvermischt sich aussprechenden Gefühle der Trauer.

2.

Indem wir uns nun über die erlittenen Eindrücke Rechenschaft zu geben suchen, fassen wir die einzelnen Gestalten näher in's Auge und beginnen wieder mit dem zuerst betrachteten Manne.

Wir erquicken uns zunächst an seiner ungesuchten und doch so gefälligen Haltung. Leicht hebt er sich ab vom Boden und wie angegossen sitzt ihm das kriegerische Kleid. Sogar der Helm erscheint nur als eine Verzierung des prächtigen Hauptes. Wie Schade, daß er so traurig vor sich hinblickt. Das tief liegende, weit geöffnete Auge scheint die Thränen zurückhalten zu wollen, die sicher schon reichlich geflossen sind. Von ihnen durchfeuchtet ist das Taschentuch in seiner linken Hand — denn nur ein nasses Tuch läßt sich in solch' kleinen Raum zusammenpressen. Wenn wir das Dunkel durchdringen, in welches dieses Antlitz gehüllt ist, so bekommen dessen Züge Leben und wir glauben, der Zeigefinger verdecke absichtlich die Bewegungen des Mundes. Nicht Trauer allein — Verzweiflung brütet in diesem unheimlichen Auge, dessen Blick wir nicht länger auszuhalten vermögen.

Mit Wohlgefallen blicken wir auf den Körper der liegenden jungfräulichen Gestalt. Dieser





Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici
in Florenz.

Vom Grabmal des Giuliano de' Medici
in Florenz.

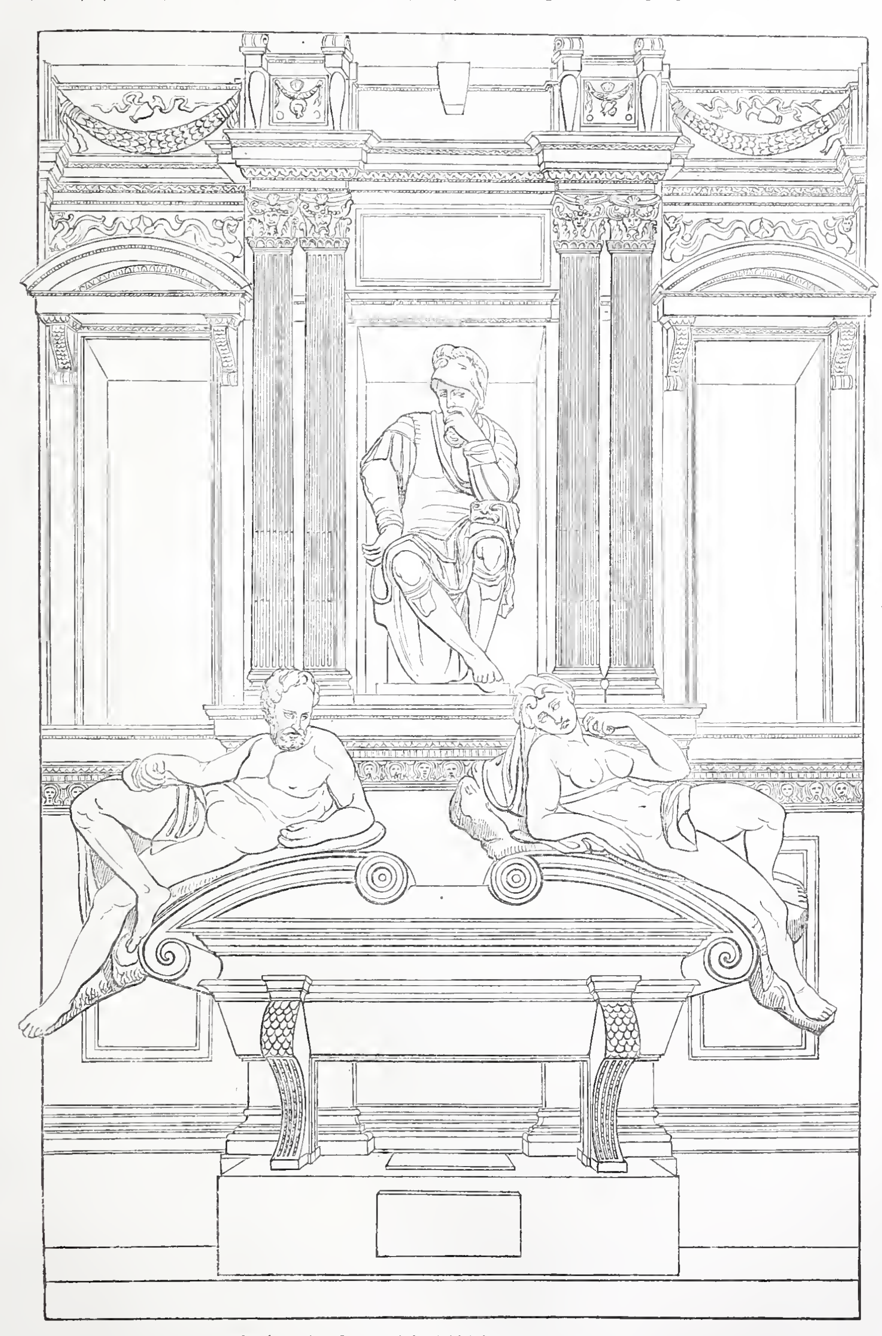
Der „Tag". Vom Grabmal des Giuliano de' Medici in Florenz.

Die „Nacht". Vom Grabmal des Giuliano de' Medici in Florenz.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.



Leib kann wetteifern mit dem Rumpfe der Frau von Milo. Aber schmerzlich verzerrt ist das Antlitz, wie Nasenwurzel und Augenbogen deutlich zeigen. Auch die über die Stirne laufende, zu beiden Seiten gegen die Schläfe sich senkende Binde, die von Ferne wie eine Falte sich ausnimmt, erhöht noch den Ausdruck des Schmerzes. Ungleichmäßig gebildet sind die Glieder.



Grabmal des Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz.

Während links Arm und Bein in großer Thätigkeit sich befinden, sind dieselben rechts wie gelähmt oder doch vor Anstrengung ermüdet und der gegen die Schulter gestemmte Oberarm gleicht einer leblosen Stütze, die unter die Achsel greift, um den Oberkörper in seiner Stellung zu erhalten. Die Muskeln der vordern Fläche des linken Oberschenkels sind auf's Aeußerste gespannt. Mit ihnen will die Gestalt sich offenbar in die Höhe richten, den Fuß gegen seine

Unterlage stemmend und ihn tief in dieselbe eindrückend. Der linke Arm unterstützt die Arbeit dadurch, daß er ein Ende der Unterlage faßt und durch Ziehen daran dem Körper aufzuhelfen sucht. Das Ungenügende und Vergebliche der ganzen Anstrengung ersieht man aus der mangelhaften Unterstützung von rechts und besonders hier am Fuße, der einen Haltpunkt sucht und ihn nicht finden kann, wobei seine Zehen sich gefangen haben im unterliegenden Tuche.

Einen auffallenden Gegensatz zu dieser sich fruchtlos abmühenden Jungfrau bildet die Männergestalt auf der andern Seite des Denkmals. Diese überläßt den Körper und seine kräftigen Glieder willenlos der natürlichen Schwere. Die Brust sinkt gleich einem todten Körper nach unten und der linke Oberarm droht umzufallen und dem ganzen Oberkörper seine Stütze zu entziehen. Die Finger sind von der trägen Ruhe angeschwollen. Durch den rechten Arm nur zuckt noch, wie ein schwacher elektrischer Schlag, eine leise Lebensregung. Der Kopf sinkt müde nach vorn. Der sonst so kräftig gebaute Mann überläßt sich widerstandslos dem Schlafe. Sein, freilich unfertiges, Gesicht erinnert, besonders von der Seite, an die Züge jenes semitischen Stammes, der sich, in der neuern Geschichte wenigstens, nie durch Ueberfluß an Muth ausgezeichnet hat.

Welche Gegensätze in diesen zwei sonst so ähnlich daliegenden Gestalten! Dort entschlossener Wille und äußerste Anstrengung ungenügender Kräfte und hier eine ausgiebige Macht in willenloser Unthätigkeit.

Wir wenden uns nun zu den Figuren des andern Denkmales, die wir in derselben Reihenfolge betrachten wollen, wie wir sie zuerst angeschaut.

Trotz aller an die hier sitzende Figur verschwendeten Kunst — die wundervolle Arbeit an den Knieen, den Händen und am Halse fällt sogleich auf — können wir keinen rechten Gefallen an ihr finden. Ihre ganze Haltung hat etwas Unentschiedenes. Der linke Fuß geht zwar zurück, als richte sich die Gestalt zum Aufstehen, aber der rechte ist wie angewurzelt und der ganze übrige Körper zeigt keine Absicht, dem vom linken Bein gegebenen Antriebe folgen zu wollen. Die rechte Hand scheint den so ungeschickt im Schooße liegenden Triumphatorstab ergreifen zu wollen, um ihm eine andere Stellung zu geben, aber die linke hindert diese Bewegung, indem sie mit ihrer ganzen Schwere auf dem Stabe liegt. Die Hände so zu legen, gilt doch im Leben für albern, und es scheint, der Künstler habe diese ungeschickte Bewegung noch dadurch besonders betonen wollen, daß er in die Bewegung des Handgelenkes bei allen andern Personen ungemein viel Anmuth legte. Das über das linke Kniee geschlagene Tuch sieht aus, als gehöre es noch zum Kleide und als sei dieses mithin zu groß für den Träger. Auch der Herrscherstab ist zu lang für die Gestalt. Denn denken wir uns denselben in der gewöhnlichen Weise aufgestellt, so merken wir sogleich, daß der rechte Arm für diese Stellung viel zu kurz wäre. Das nach Art eines jungen Hahnes gewaltsame Aufrecken des Halses hat etwas Hochmüthiges. Das halb zugekniffene Auge verräth eine unterdrückte, unedle Freude. Mundwinkel und Kinn haben etwas Spöttisches. Alle diese Züge sind aber wieder nicht entschieden ausgesprochen. Das Antlitz hat überhaupt keine markigen Züge und erscheint trotzdem nicht jugendlich. Auch die Stirne ist nicht edel; ihre schiefe Linie wird noch erhöht durch den Schatten, welchen die krausen Haare auf sie werfen. Erträglicher für unser Auge nähme sich die Gestalt aus, wenn ihr Blick über das rechte Knie gerichtet wäre. Es scheint auch, daß diese Richtung eben erst verlassen wurde, denn die Organe des Halses, welche den Kopf nach links drehen, sind eben noch in vollster Thätigkeit.

Blicken wir nun auf die Gestalt rechts unter ihm, so zeigt sich uns ein riesenhaftes Weib von edlen Formen, aber fettlosem, abgehärmtem Körper. Durch die ihres Fettpolsters beraubte Haut sieht man die Knochen und die gleichmäßig angezogenen Muskeln durchscheinen. Die bis zur Durchsichtigkeit bearbeitete Oberfläche giebt der Gestalt eine weiße blutleere Farbe und erhöht dadurch noch den Ausdruck des Grams. Auch das Antlitz ist abgehärmt, nur die Stirne ist geglättet und heiter, als ginge ein freudiger Traum an ihr vorüber. Die Frau ist Mutter. Die Haut des Unterleibes, die zu weit ist für den eingesunkenen Bauch und sich deßhalb in Falten legt, beweist deutlich, daß die Frau geboren und vor ganz kurzer Zeit geboren hat. Die Brüste zeigen nicht die jungfräulichen fettgeschwellten Formen, sondern drängen schwergefüllt nach

unten, und ihre vorstehenden Warzen lassen ahnen, daß der Säugling eben erst nährenden süßen Saft aus ihnen gezogen. Sie schlummert, aber in welcher Lage! Ihre linke Hand hat sich gefangen in den Decken des Lagers. Diese laufen von da, in ein dickes Seil gewunden, rechts an ihrem Körper hinab, gehen über den rechten Oberschenkel, um schließlich für den linken Fuß eine Unterlage zu bilden. Das müde Haupt lehnt sich an den rechten Arm, dessen Ellbogen an dem in spitzem Winkel aufgestellten Oberschenkel der entgegengesetzten Seite seine Stütze findet. In solcher Stellung kann nur einschlafen wer, lange Zeit auf seinem Lager sich herumwälzend, den Schlummer sucht und endlich, starr vor Ermüdung, ihn findet. So groß die Kühnheit ist, eine solche Stellung zu schaffen, noch viel größer war das Maß der Kunstfertigkeit, das aufgewendet werden mußte, diese Stellung unserm Auge erträglich, ja sogar anmuthig erscheinen zu lassen.

Am Befremdlichsten von allen Gestalten berührt uns der entgegengesetzt von der eben betrachteten Frau liegende Mann. Welch' übergewaltige Muskulatur! Jener Herkules-Torso des Vatikans ist ein wahrer Apollino gegen diese Figur. Der hinabgedrückte stumpfe Kopf hat etwas Unheimliches, Lauerndes und die geschwellte Zornesader auf dem unfertigen Antlitze macht, in Verbindung mit den gespannten Muskeln des rechten Oberarms, eine furchtbare Drohung. Die stark angeschwollenen Venen des linken Vorderarms, die unsichtbare rechte Hand — ist sie gefesselt, ist sie mit einer Waffe versehen? —, die zusammengezogenen Muskeln des ganzen Rumpfes machen den Eindruck, als harre der Riese nur des geeigneten Augenblicks, um aufzuschnellen und mit seiner furchtbaren Kraft den Gegenstand seines Zornes zu vernichten.

Auch bei dieser Gruppe stehen die liegenden Gestalten in auffallendem Gegensatze zu einander. Bei der Frau erschöpfte Kräfte und vor Ermüdung starre Glieder, beim Manne eine gebundene, noch nicht in Thätigkeit gesetzte furchtbare Macht.

Sämmtliche Figuren wiederholen, je mehr wir sie in's Einzelne betrachten, die Stimmung, die sie uns beim ersten Anblicke schon einflößten.

3.

Beim Betrachten der einzelnen Gestalten drängen sich uns eine Menge Zweifel auf, die wir bei aller Bewunderung für den Künstler nicht unterdrücken können.

Warum, fragen wir, hat der Meister jenen trauernden einfachen Krieger so edel geformt, während er diesem Triumphator eine so unentschlossene und darum mißfällige Haltung gab? Warum hat er uns die Freude an jener jugendlich-schönen Gestalt dadurch verdorben, daß er ihr Antlitz durch schmerzliche Züge entstellte und die Formen ihrer Glieder in Mißklang mit einander brachte? Warum gab er dem einschlafenden Manne dieses jüdische Gesicht? Und hat je ein Künstler gewagt, eine Gestalt zu meißeln, die dieser Mutter gliche? Sieht sie nicht einem anatomischen Präparate ähnlicher als einem Kunstwerke? Was bedeutet dieser drohende Riese mit seinem hinabgedrückten rohen Kopfe, der doch im Gesichte so deutlich seine Seelenbewegung verräth?

Doch wir erinnern uns ja zur rechten Zeit, daß wir die Grabdenkmäler zweier Glieder der medicäischen Familie vor uns haben. Jener sitzende Krieger ist ja Lorenzo, Herzog von Urbino, und unter ihm Morgen- und Abenddämmerung; dieser Triumphator ihm gegenüber ist Giuliano, Herzog von Nemours, mit Tag und Nacht.

Worte wirken manchmal wie ein Zauber. Denn, da wir mit ihnen die Sachen selbst zu haben meinen, die sie bedeuten, so beruhigen wir uns mit ihnen. Hier aber, statt uns zufrieden zu stellen, vermehren sie nur unsre Zweifel. Bedenklich schütteln wir den Kopf und fragen weiter: Warum ist diese Aurora, die wir uns doch nur freudig dem Tage entgegenblickend denken können, so traurig und in so schlimmer Lage? Warum hat dieser Crepuscolo seine Feigheit verrathenden Züge? Warum ist die Nacht eine Mutter, ja eine Wöchnerin mit abgehärmtem Körper und Antlitz? Was hat diese drohende Gestalt mit unsern Vorstellungen vom Tage für eine Aehnlichkeit? Und erst die Fürsten! Weder ihr Gesicht — wir besitzen ja ihre Bildnisse — noch ihre Haltung und Kleidung hat irgend etwas, was durch ihr Leben gerechtfertigt wäre. Man hat diesen Vorwurf dem Meister noch zu Lebzeiten gemacht, und die Antwort, die er darauf

gab, daß man in hundert Jahren nicht mehr wisse, wie die Fürsten ausgesehen, ist nur eine Ausrede. Eben, weil man dieses nicht mehr weiß, hätte man ihm entgegnen können, sollst Du ihre Züge im Marmor festhalten und der Nachwelt überliefern.

Der unserm Künstler so selten günstige Zufall hat uns, wenigstens von den vier liegenden Gestalten, die Modelle erhalten, die wir nun mit den fertigen Werken vergleichen wollen.*)

Die Aurora zeigt im Modelle ein freudiges Antlitz. Der Kopf richtet sich leicht nach oben über die gleichmäßig geformten Schultern. Nichts deutet am ganzen Körper auf eine Anstrengung. Der linke Oberschenkel z. B. ist schlank und seine vordere Fläche nicht gewölbt durch die arbeitende Muskulatur, auch sein Fuß liegt leicht auf der Unterlage. Der rechte Arm stützt ungezwungen die Schulter und das ganze Bein dieser Seite liegt ruhig auf der Unterlage. Für eine solche Figur ist der Name „Aurora“ nicht unpassend.

Am wenigsten verändert ist Crepuscolo. Nur ist das Antlitz fertig und, obgleich auch stark gekrümmt, immerhin edler.

Die Nacht, wie trotz der erlittenen Verstümmelung noch zu erkennen ist, hat ein jugendliches Antlitz. Ihr Haupt ist nicht so tief hinabgesenkt, wie im Marmor. Wohl zieht eine Falte über den Unterleib, aber von so viel überflüssiger Haut, wie im fertigen Werke, ist keine Rede.

Der Tag ist eine kräftige schöne Männergestalt. Der reich bewaldete Kopf richtet sich stolz in die Höhe. Das Antlitz ist, wenn auch ernst, doch freundlich. Mühelos liegt die ganze Gestalt da und spielt mit den Fingern beider Hände noch in den Gewändern, als hätte sie diese gerade weggelegt, um die schönen und kräftigen Formen zu zeigen. Mit der ungewöhnlichen, aber ganz ungezwungenen Haltung scheint der Mann zu sagen: ich kann meinen gestählten Körper und seine geübten Glieder auch so hinlegen und mich doch dabei behaglich fühlen. Nichts erinnert an etwas Zorniges oder Drohendes.

Es weichen also alle Gestalten und einige sogar beträchtlich von ihrem Entwurfe ab. Und wir fragen auf's Neue: Was hat den Künstler bewogen, von den, wie es scheint, passenden und wohl durchdachten Modellen abzuweichen?

Wir müssen uns gestehen, daß wir hier vor einem Räthsel stehen, das uns die Gestalten, so oft wir sie auch fragen, nicht lösen wollen. Und blicken wir auf die neben der „Nacht“ befindliche Maske, die uns vielleicht sagen will: Ich bin nicht, was ich scheine, — so meinen wir hinter ihr die Augen des Künstlers zu erblicken, die uns verhöhnen in unsern fruchtlosen Grübeleien.

4.

Wenn nun weder die Denkmäler selbst noch ihre Namen uns die Fragen beantworten, die sich uns bei ihrer Betrachtung aufdrängen, so liegt die Lösung des Räthsels vielleicht in äußern Umständen, die den Künstler veranlassen konnten, in so ungewöhnlicher Weise von allen künstlerischen Ueberlieferungen und Gewohnheiten, ja von seinen eigenen Entwürfen abzuweichen. Wir wissen, daß die Vorarbeiten zur Sakristei und den Grabmälern schon zu Anfang der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts gemacht wurden, daß aber die Bildwerke erst in den Jahren 1530—34 entstanden. In diese Zwischenzeit nun fallen allerdings Ereignisse von höchster Wichtigkeit für den Künstler sowohl als auch für den Besteller.

Florenz verjagt zum dritten Male die Medicäer und versucht, seine alte Freiheit wieder herzustellen. Aber Papst und Kaiser verbinden sich, um ihren Sprößlingen eine Krone zu verschaffen, zur Unterdrückung der Republik. Es kommt die denkwürdige Belagerung, während welcher Michelangelo die Befestigungsarbeiten leitet. Der unglücklichen, schon zum Aeußersten gebrachten Stadt leuchtet ein letzter Hoffnungsstrahl in der Meteor-ähnlichen Erscheinung Ferruccio's. Dieser mit allen Heldentugenden ausgestattete Krieger hemmt durch kühne Thaten plötzlich die Bewegungen der Feinde; sammelt, um Florenz zu entsetzen, ein Heer und macht es in unglaublich kurzer Zeit kriegstüchtig. Mit einem merkwürdigen Marsche täuscht er den überlegenen Feind und nähert sich der Stadt. Da ereilt ihn bei Govinana das Schicksal. Doppelt von überlegenen Feinden angegriffen, sieht er sein Heer vernichtet. Unsäglich traurig ist sein Ende. Der edle Mann, dem nur der Erfolg fehlte, um zu den ersten Kriegern aller Zeiten gezählt

*) Vergl. Jahrgang XI, S. 95. Anm. d. Red.

zu werden, sieht den Untergang aller seiner Pläne und Mühen, den Untergang der Freiheit seines Vaterlandes. Krank und blutend aus vielen Wunden erleidet er den Tod, den er im Kampfe nicht finden konnte, unter gemeinen Beschimpfungen von Mörderhand.

Nicht ganz unverdient fällt nun die Republik. Seit Langem hat sich in ihrem Schooße eine Partei der „Ordnung“ gebildet, welcher die Ruhe des Hofdienstes lieber ist, als die Arbeit für das Vaterland. Die edelsten Bürger der Stadt, die nicht fliehen konnten oder nicht wollten, verbluteten unter dem Henkerbeile. Daß Michelangelo verschont blieb, verdankt er seiner Klugheit. Nach Monaten erst erinnert sich der Papst des Künstlers und sucht ihn hervor, um ihn zu verwenden zur Verherrlichung der siegreichen Familie. Michelangelo wurde angehalten, die begonnenen Arbeiten in der Sakristei zu vollenden. Krank, trauernd um den Verlust des Vaterlandes, das nun unter dem Fuße eines knabenhaften Tyrannen seufzte, lebenssatt geht er an die Arbeit. Wer könnte es dem Künstler verargen, wenn seine Gedanken anderswo weilten, als bei den zwei unbedeutenden Ausläufern eines vermodernden Stammes? Wer könnte es ihm verargen, wenn er in seine Gestalten etwas anderes meißelte als „die symbolischen Darstellungen der Tageszeiten“?

Aber ach, wir stehen ja vor einer unübersteiglichen Schranke. Der Meister selbst erklärt ja seine Figuren mit unzweideutigen Worten:

„El di e la nocte parlano e dicono: noi abbiamo col nostro veloce corso condocto alla morte el duca Giuliano, è ben giusto ch'é ne facci vendecta, come fa: e la vendecta è questa: che avendo noi morto lui, lui cosi morto à tolta la luce a noi, e cogli occhi chiusi à serrato e' nostri, che non risplendono più sopra la terra. Che àrebbe di noi dunche fatto mentre vivea?“

Betrachten wir diese Stelle einmal näher dadurch, daß wir sie wörtlich in unser geliebtes Deutsch übertragen:

Der Tag und die Nacht sprechen und sagen: wir haben mit unserm schnellen Laufe zum Tode geführt den Herzog Giuliano; es ist durchaus billig, daß er dafür Rache nimmt, wie er thut, und die Rache ist diese, daß er uns, die wir ihn todt gemacht, im Tode noch das Licht genommen und mit seinen geschlossenen Augen auch die unsern geschlossen hat, die nun nicht mehr leuchten über die Erde. Was hätte er also aus uns gemacht, indeß er lebte?

Also todt bewirkt dieser Sterbliche, daß Tag und Nacht sterben und ein anderes — wohl noch härteres Loos hätte diese beiden getroffen, wenn er noch lebte, — und doch hat ihn erst der Tod berechtigt, sich für ihn zu rächen. — Ich denke, der Unsinn ist doch nun deutlich genug. Von einem gewöhnlichen Menschen annehmen, er hätte so etwas im Ernste gesagt, wäre sicherlich eine nicht geringe Beleidigung des gesunden Menschenverstandes. Wer aber möchte es wagen, einem großen Denker solchen Widersinn, einem der größten Männer solche Schmeichelei und dem größten Künstler eine solche „Idee“ zuzumuthen!? Nein! so gewiß jener Brief über die in Florenz zu errichtende Kolossalstatue, die nebenbei Barbierstube, Taubenhaus oder Glockenthurm von San Lorenzo sein könne, Ironie ist, so sicher ist auch diese Stelle schneidende Ironie, ist Verhöhnung des Uebermuthes eines Sterblichen, der da meint, Sonne und Mond müssen stille stehen, wenn er die Augen schließt, es ist der Widerwille, den der freie Künstler ausspricht gegen eine ihm vom Papste aufgedrungene, seinem Sinne, der nie einem Fürsten geschmeichelt, widerstrebende Aufgabe. Es ist nicht mehr als billig, daß er sich rächt für eine solche Zumuthung, daß er sich rächt zugleich an den Feinden des Vaterlandes, und seine Rache ist diese:

5.

Nicht bei den unbedeutenden Sprößlingen eines entarteten Geschlechtes, nicht beim Wahnwitze eines siegestrunkenen Priesters weilten die Gedanken des Künstlers, als er diese Werke schuf — an Dich dachte er, edler Ferruccio! Er wußte, daß die leichtfertige, um das goldene Kalb des Erfolges tanzende Menge Dich vergessen werde, deßhalb schuf er mit eigener Hand Dir ein Denkmal, wie noch keinem Großen der Erde eines gesetzt wurde. Francesco Ferruccio und kein Andrer ist der trauernde Krieger. Unter ihm liegt, schwer bedrängt, die Freiheit seines Vaterlandes im Bilde der blühenden, aber verzweifelnd ringenden Jungfrau. Vom Drange be-

seelt, ihr zu helfen, ruft er die Mannschaft des Landes auf. Diese aber, ausgeartet und schon durchdrungen vom süßen Gifte, mit dem Tyrannen die Tugend einzuschläfern wissen, will auf den Ruf nicht hören, sondern versinkt in ehr= und thatenlose Gleichgiltigkeit. Verzweifelnd an der Rettung der Freiheit legt der Krieger seine Wehr ab und sehnt sich, überdrüssig des Lebens, das nun werthlos für ihn ist, nach dem Tode.

Drüben aber sitzt der knabenhafte Usurpator, den Fuß auf den Nacken seiner Mutter setzend, der Stadt Florenz; seiner Mutter, die sich selbst zur Qual ihn geboren und mit ihren Säften genährt hat. Während er trunken von Lust über die ihm zugefallene Gewalt, deren Sinnbild er so ungeschickt handhabt, ein Herrscher=Ansehen sich zu geben sucht, um die Huldigung der freiwilligen Sklaven entgegenzunehmen, lauert ganz nahe und unbemerkt von ihm schon der Rächer, nur des günstigen Augenblicks wartend, um aufzuschnellen und den Tyrannen niederzuwerfen.

Von selbst beantworten sich nun die Fragen und von selbst lösen sich nun alle Zweifel, die uns vorher quälten.

Die durch Schmerz verzerrten Züge, die hilflose Lage, die sich so wenig schicken wollten für eine „Aurora", passen nun ganz genau zum Bilde der neu erblühten, florentinischen Freiheit, die, schon in ihrer Jugend vom Feinde bedroht, alle Kräfte anstrengen muß, sich zu retten.

Mit diesem trauernden Krieger stimmt ganz die Gestalt, in der Ferruccio durch die Ueberlieferung auf uns gekommen ist. Der ernste und doch elegante Mann, der nie anders als gerüstet und mit dem Helme auf dem Haupte vor seine Leute trat und ihnen voranging bei jeder Gefahr, dessen strenger Wille nicht nur die Mannschaft beherrschte, sondern auch seinen eigenen kranken und verwundeten Körper. Seinen hohen Geist, der mit großen Plänen sich trug, um die Freiheit seinem Vaterlande zu sichern, vermochte er nicht mehr seinen Landsleuten einzuhauchen, die aus kriegstüchtigen, auf ihre Freiheit eifersüchtigen Bürgern feige Krämerseelen geworden waren. Den entarteten Sohn hat der Künstler dadurch gezüchtigt, daß er ihm das feige Antlitz gab. In der Hoffnung aber, daß er sich nochmals ermanne, daß er zum vierten Male das Joch abwerfe, ließ der Künstler das Gesicht unvollendet, um, im Falle daß sein Wunsch sich erfüllte, die schon erhobene Ruthe noch einmal sinken zu lassen.

Und wenn wir die Frauengestalt betrachten, die, obgleich sie allen Regeln der alten Kunst Hohn spricht, immer die Bewunderung des Betrachters erregt hat, — auf wen passen alle ihre Züge besser, als auf das Bild der unglücklichen, von Hunger und Krankheit geschwächten Stadt, die im tiefsten Schmerze, den eine Mutter fühlen kann, im Schmerze über Kindesundank nicht nur schlafen, nein, eine freiwillige Niobe, von Stein sein will, um Schmach und Schande nicht zu sehen, nicht zu fühlen? Ihr Leib, ihre Brüste — welch' ein Hohn auf das Alter des Tyrannen, dem noch in den Knabenschuhen, ohne sein Zuthun, die Macht in den Schooß gefallen ist, der er nicht gewachsen ist und die er nun nicht anders zu brauchen versteht, als durch Mißbrauch! Aber schon im Augenblicke, da der entzückte Herrscher den höchsten Triumph zu feiern glaubt, bedroht ihn die Vergeltung, die Rache. Daß diese endlich kommen werde, das ist der Traum, der vor der Seele der Schlafenden vorüberzieht und ihren Kummer lindert, das ist die Hoffnung des freiheitsliebenden Künstlers, deßhalb hat er dem Tyrannen den furchtbar drohenden Rächer so nahe unter die Augen gesetzt. Er hat sein Bild nicht vollendet, denn nie — wenigstens nicht nach dem Wunsche und Sinne des Künstlers — nie ist er erschienen, der Tag der Rache.

Auf dem Sockel des Denkmals, das die Stadt Florenz zur vierhundertjährigen Feier des Geburtstages ihres größten Künstlers setzen ließ, stehen, hinweisend auf den Raum, in dem unsre Denkmäler sich befinden, die Worte: — vi leggerai o cittadino scolpita l'ultima pagina della storia di Firenze Republica.

Diese Worte sind nun zur Wahrheit geworden. Jener Raum ist die letzte Seite der Geschichte der florentinischen Republik, auf welcher ihr letzter Held geehrt und ihr Vernichter gebrandmarkt ist für alle Zeiten.

Florenz, 6. Juni 1877. J. Vogel.

Notiz.

Landschaft von Jan Wynants, Radirung von J. Eissenhardt. Ein Bild von ungemeinem Reiz durch die reiche Mannichfaltigkeit des Gebotenen. Während auf der rechten Hälfte und am Rande links der Blick durch die nahe Gegend gefesselt wird, schweift er zwischen beiden, den entgegenfließenden Bach aufwärts, weit in die Ferne über ein Feld, auf welchem die Schnitter emsig das Korn zu Garben binden und schichten, links nach einem näher, rechts nach einem ferner gelegenen Orte, deren Kirchthürme herübergrüßen und bei welchen sich die Gegend mit Baumgruppen und Hügelketten abschließt. Darüber ruht die ganze Gluth eines heißen Sommertages, die nur wenig durch das leichte, der Ernte keine Gefahr drohende Gewölk gemildert wird. Im Mittel- und Vordergrund aber entfaltet die Natur ihre ungezügelte, üppige Schöpfungskraft: selbst der mächtige Baumstumpf ist mit Moos überwuchert, und der Sandhügel neben ihm, mit den großblättrigen Pflanzen andrerseits ein charakteristisches Kennzeichen unsres Künstlers, ist gleichfalls mit Pflanzenwuchs überzogen. Dazu das mächtig aufgeschossene Schilf im Bache, die tief herabhängenden Schlingpflanzen an dem weitschattenden Baum, die reiche Schaar der Wasservögel auf so engem Raum — das ist in der That eine Welt, die ihren Herrn geradezu einlädt zu nehmen, und er läßt sich auch nicht vergeblich mahnen. So wie die Bauern dort die Erde ausbeuten, so lockt hier der Fischer die munteren Gesellen aus der kühlen Fluth, so trägt dort der Jäger die Beute des Waldes, der sich einladend über dem welligen Terrain eröffnet, das er mühsam erklimmt, und die Hunde, die beim Auszug munter voran sprangen, folgen ihm müde nach. Inmitten der rastlosen Schöpfung und ihrer Ausnutzung findet aber auch die beschauliche Ruhe ihr Plätzchen, in dem Bauern, der dort auf dem Wehr halb liegt halb sitzt und behaglich und still die Welt auf sich wirken läßt. Und gleich ihm schauen wir in dies Stückchen Welt hinein und freuen uns des Friedens, der über der Natur ruht, sobald man über das Einzelne weg das Ganze betrachtet. Unser Künstler aber versteht es trefflich diesen Gesammteindruck in uns zu erwecken und doch auch zur Betrachtung der Einzelheiten zu reizen, die er mit minutiöser Sorgfalt und Treue darzustellen weiß, wie wir es im Vordergrunde beobachten können. Aus dem klaren Wasser aber leuchtet uns diese ganze reiche Welt noch einmal im Spiegelbild entgegen. — Das Bild gehört der Städel'schen Galerie zu Frankfurt a/M. seit 1823 und wurde damals für 4000 Gulden gekauft. Es ist 0,84 Meter hoch und 1,06 Meter breit, auf Leinwand gemalt und J. Wynants f. 1671 bezeichnet. Die Staffage rührt von J. Lingelbach und Wyntrank her. V. V.

Gegenerklärung

in Bezug auf den Heller'schen Altar, Jacopo de' Barbarj und Wolgemut.*)

Herr Prof. M. Thausing will sich offenbar aus dem Streite davonmachen, den er in so unbegründeter und unbedachter Weise gegen mich angezettelt hat, und um seinen Rückzug zu maskiren, setzt er, nach der bekannten strategischen Regel, seine Scheinangriffe fort; nur von diesem Gesichtspunkte aus hat die „Erklärung", welche er im letzten Hefte des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift abgab, einen Sinn. Denn in dieser „Erklärung" weiß er allen den Ausführungen, welche ich gegen ihn vorbrachte, nichts entgegenzustellen, als die kategorische Behauptung, daß ich der „Gazette des Beaux-Arts" meine bei Jouaust erschienene Abhandlung über Jacopo de'-Barbarj nicht bereits im December 1875 in einem Druckexemplare zur Verfügung gestellt und daß sonach diese meine Arbeit in der Gazette des Beaux-Arts nicht schon im Jänner 1876 hätte erscheinen können. Was Herr Thausing sonst vorbringt, ist nichts als ein Gemisch von unhöflichen Ausdrücken und Invectiven. Mit solchen Waffen, selbst wenn

---

*) Schlußwort über die „Recension" M. Thausing's in der „Z. f. b. K." XII, S. 283 ff. und über die „Erklärung" desselben ebendaselbst, S. 386 ff.

sie mir in die Hand gedrückt werden, wie dies von Seite meines Gegners geschieht, bin ich zu kämpfen weder gewohnt, noch gewillt; ich würdige daher diesen Theil der „Erklärung" des Herrn Thausing keiner Antwort. Was aber die von Herrn Thausing ohne allen thatsächlichen Anhaltspunkt in's Blaue hinein bestrittenen Daten bezüglich meines Artikels über Jacopo de' Barbarj anbelangt, so führe ich zu meinen Gunsten den allein competenten Zeugen vor: den Chef-Redacteur der „Gazette des Beaux-Arts", welcher mir folgende Bestätigung*) ertheilte:

Paris, 6. Oktober 1877.

„Mein lieber Mitarbeiter und Freund.

Ich erfahre, daß Ihr aggressiver und wenig liebenswürdiger Widersacher, Herr Thausing, eine von Ihnen aufgestellte, sehr einfache Behauptung nicht zugeben will, die Behauptung nämlich: daß Sie Ihre Arbeit über Jacopo de' Barbarj, welche in der „Gazette" Anfangs Februar (1876) erschien, lange Zeit zuvor in Angriff genommen hatten; daß diese Arbeit bei dem Verleger Jouaust gesetzt und in Druckexemplaren vorräthig war, welche sich in meinen Händen befanden, da der Artikel für die „Gazette" nach einem Druckexemplar gesetzt wurde, und daß das Erscheinen dieses Artikels sich wegen des Michel Angelo bis zum Februar verzögerte. Es ist mir daran gelegen, in der bindendsten und klarsten Form zu bestätigen, daß Ihre Behauptung streng der Wahrheit gemäß ist. Anfangs December hatte ich ein bei Jouaust abgezogenes Druckexemplar Ihrer Arbeit über Jacopo in Händen. Uebrigens wäre nichts leichter, als die Verification. Abgesehen davon hatten wir zu Ende November bei Herrn G. Dreyfus eine vorläufige Unterredung, bei welcher ich Sie um diese Arbeit ersuchte, die Sie mir als vollendet und zum Theil gedruckt bezeichneten.

Was die Anmerkung anbelangt, welche der Arbeit des Herrn Ephrussi beigefügt war (S. 536, Note 5) und welche Herrn Thausing zu beschäftigen scheint, so bestätigen wir, daß sie nicht nachträglich beigefügt wurde und daß sie von unserem Mitarbeiter, Herrn Ephrussi, abgefaßt worden ist.

Ich stelle es Ihnen anheim, mein lieber Freund, sich dieses positiven Zeugnisses zu bedienen.

Ganz der Ihrige
Louis Gonse,
Chef-Redacteur der „Gazette des Beaux-Arts" in Paris.

Mögen nun die Leser urtheilen!

Paris, im Oktober 1877. **Charles Ephrussi.**

---

*) Das Original dieses Briefes, welches bei dem Herausgeber der „Z. f. b. K." in Wien erliegt und Jedermann zur Einsicht mitgetheilt wird, lautet wie folgt:

Paris, le 6. Octobre 1877.

„Mon cher collaborateur et ami,

J'apprends que votre aggressif et peu aimable contradicteur, M. Thausing, se refuse à admettre l'assertion bien simple que vous avez émise, à savoir que vous aviez depuis longtemps sur le chantier votre travail sur Jacopo de' Barbarj, qui a paru dans la Gazette au commencement de février, que bien plus ce travail était composé et tiré en bonnes feuilles chez l'éditeur Jouaust, — bonnes feuilles que j'ai eues entre les mains, puisque c'est d'après elles que l'article de la Gazette a été composé, — qu'enfin l'apparition de cet article n'avait été reculée en février qu'à cause du Michel-Ange. Je tiens à affirmer de la façon la plus formelle, la plus nette que votre assertion est de la plus exacte vérité. J'ai eu au commencement de décembre entre les mains une bonne feuille tirée chez Jouaust de votre travail sur Jacopo. La vérification serait d'ailleurs de plus faciles. Nous avions eu en outre un entretien (fin novembre) antérieur chez M. G. Dreyfus, dans lequel je vous ai demandé ce travail que vous m'annonciez comme terminé et en partie imprimé.

Quant à la note, qui accompagne le travail de M. Ephrussi, p. 536, note 5, et qui semble préoccuper M. Thausing, nous affirmons encore qu'elle n'a point été ajoutée après coup et qu'elle a été redigée par notre collaborateur M. Ephrussi. Je vous laisse carte blanche, mon cher ami, pour vous servir de ce temoignage positif.

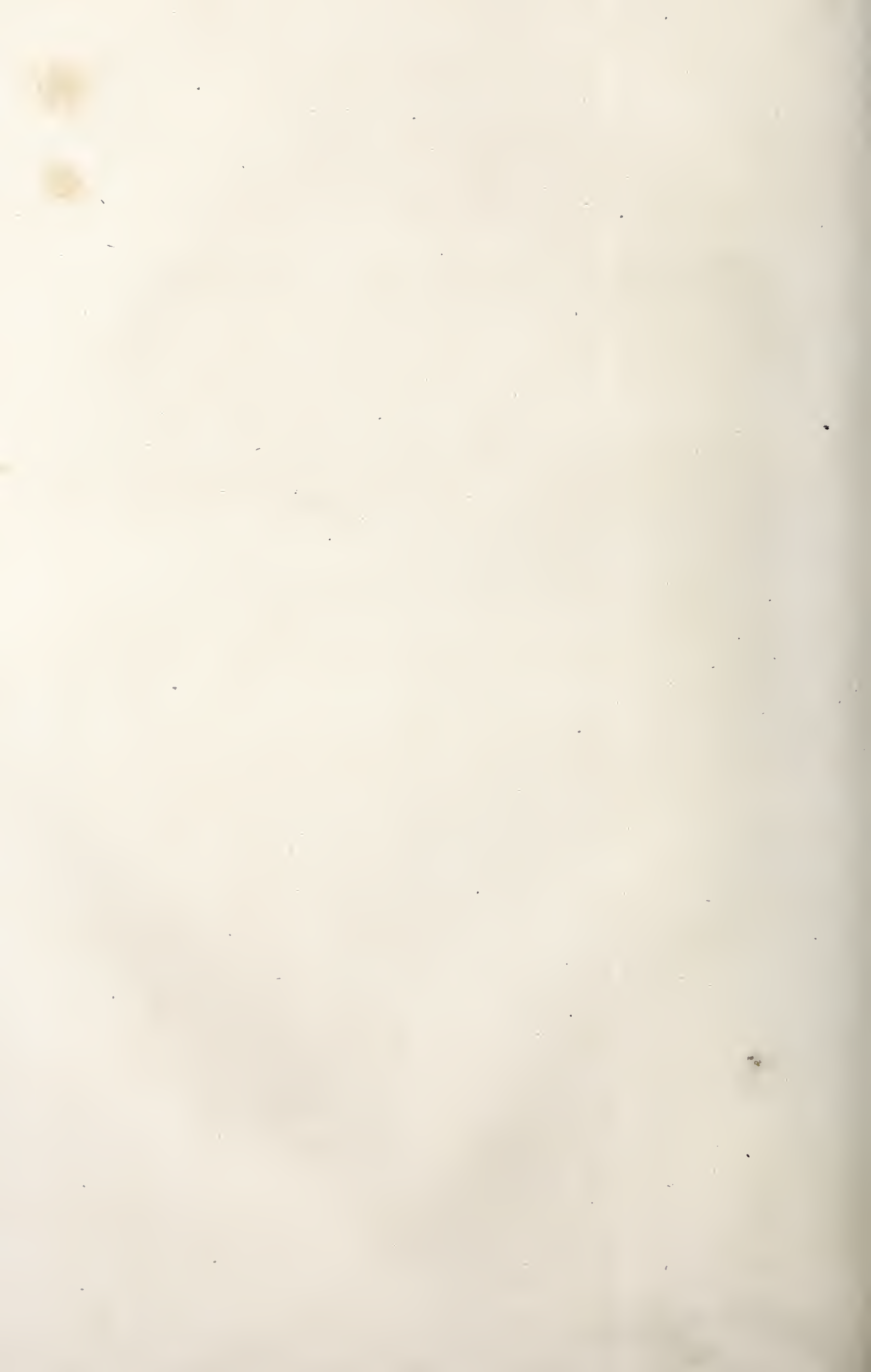
Tout à vous
Louis Gonse, mp.
Directeur de la Gazette des Beaux-Arts à Paris.



DER ENTENTEICH

Das Original im Städelschen Institut zu Frankfurt

Verlag von E.A. Seemann in Leipzig



Springer's Raffael und Michelangelo.

Mit Holzschnitten.

I.



Zeichnung Perugino's zu dem Bilde in Caen. Sammlung Malcolm.



Der politische Geschichtsschreiber Oesterreichs und Biograph Dahlmann's, dessen literarische Thätigkeit wohl mancher Verehrer seiner aus früheren Jahren stammenden kunsthistorischen Arbeiten bisweilen ungern getheilt sah zwischen zwei scheinbar so heterogenen Gebieten, hat in seiner eben an's Licht tretenden Doppelbiographie der beiden großen italienischen Meister [1]) ein Werk veröffentlicht, welches uns das Recht giebt, ihn wieder ganz als einen der Unsrigen zu begrüßen. Als den Unsern auch noch in einem besonderen Sinne, da er es nicht für einen Raub an der Würde strenger Forschung erachtet hat, das gelehrte Rüstzeug, mit dem er wie kein Zweiter gewappnet ist, resolut bei Seite zu werfen und als der Mann freier Beredsamkeit, an der Spitze einer tüchtigen Schaar von jüngeren Kunstschriftstellern, vor die gebildeten Kreise der Nation zu treten. Was die Wissenschaft verlangt, das docirt man auf allen Kathedern, und das kann, wer gelehrte Dinge überhaupt zu würdigen versteht, aus dieser mustergiltigen Arbeit Springer's wieder lernen: gewissenhafte Prüfung des Details, Klarheit und Methode in der Verwerthung des Erforschten. Was aber der Welt und vor Allem unserem für die Kunst so

1) Raffael und Michelangelo. Von Prof. Dr. Anton Springer. Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Herausgegeben von Dr. R. Dohme. Liefg. 40 u. ff. oder III. Bd., 2. Abth. (Auch als Separatausgabe erscheinend.) Leipzig, Seemann. 1877.

schwer zu erobernden Volke noth thut, das vermag ihm nur das Talent eines Autors von innerstem Beruf zu bieten, nur eine Gestaltungskraft, die aus der todten Masse der Ueberlieferung neues Leben zu erwecken und jene erhabenen Schatten aus dem goldenen Zeitalter der modernen Menschheit herabzubeschwören weiß in die trübe Nüchternheit unserer Tage. Daß wir ein schriftstellerisches Kunstwerk dieser Art in Springer's Arbeit besitzen, darin erblicken wir mit innerster Befriedigung deren hauptsächlichen Vorzug, und als ein solches empfehlen wir das Buch an dieser Stelle dem Studium unserer Leser auf's angelegentlichste.

* * *

Von Florenz nach Rom — das war bekanntlich nicht nur der örtliche Wechsel, sondern vor Allem der geistige Umschwung, welcher zwischen der italienischen Kunst des 15. und des 16. Jahrhunderts sich vollzog und die Vollendung der Renaissance, wie sie Raffael und Michelangelo repräsentiren, erst möglich machte. Daraus ergiebt sich für Springer's Darstellung ein Hauptabschnitt, bei welchem auch wir für dies Mal Halt machen werden. Erst in Rom ist die Kunst der beiden Meister zur vollen Reife gediehen; in Florenz fußen Beide — auch Raffael — mit den Ausgangspunkten ihrer Entwickelung. In prägnanten Zügen schildert unser Autor den Charakter der florentiner Kunst gegen Ende des 15. Jahrhunderts, an deren männlichem Realismus wir ein inniges Behagen fühlen. Allein trotz all der Fülle von Leben, von Kraft und Schönheit scheiden wir — sagt er — „von diesen Werken mit der Empfindung, daß sie das Höchste der Kunst nicht erreicht haben." — „Es ist alles vortrefflich nach der Natur gearbeitet, es ist aber nicht die reine ideale Natur; alle wünschenswerthen Eigenschaften des Künstlers zeigen sich gereift und zur Vollkommenheit entfaltet; nur eine Eigenschaft wird vermißt: die schöpferische Begabung, welche gleich einer elementaren Gewalt wirkt und den von ihr geschaffenen Gestalten den Schein nicht allein der Wirklichkeit, sondern auch der Nothwendigkeit verleiht." — „Raffael und Michelangelo haben diesen Idealen Leib und Leben gegeben." Das ist das Unterscheidende zwischen ihren Schöpfungen und der Kunst des Quattrocento. „In Raffael's Werken tritt die Person des Künstlers vollständig in den Hintergrund. Man athmet ihre Schönheit ein, man genießt sie, aber fragt nicht nach ihrem Ursprunge. Von Ewigkeit scheint ihr Bestand zu zählen. Sie überraschen uns nicht. Denn jede andere Gestaltung weist der Blick als ganz unmöglich, ja undenkbar zurück. Die höchste innere Zweckmäßigkeit offenbart sich in ihnen verkörpert. Michelangelo's Persönlichkeit wieder entfaltet eine so überwältigende Kraft, daß die Welt, in welcher er sich spiegelt, als gleichberechtigt mit der wirklichen irdischen angesehen und jeder Zweifel an der natürlichen Wahrheit seiner Gestalten durch die Anschauung ihres inneren Lebensfeuers gebannt wird."

Aus diesen Grundanschauungen leitet sich dann auch das Recht ab, die beiden Künstler gemeinsam zu behandeln. Nicht die äußere Verkettung ihrer Lebensschicksale, auch nicht etwa der Einfluß, den sie wechselseitig auf einander geübt, sondern jene hoch über den Realismus ihrer Vorläufer sich emporschwingende Idealität begründet ihre Zusammengehörigkeit. Springer begleitet deßhalb den Lebensgang eines Jeden von ihnen bis zu einem Stufenabsatz und läßt dann die Entwickelung des Andern folgen. Michelangelo's Jugend macht selbstverständlich den Anfang.

* * *

Michelangelo ist, wie wir wissen, in der Jugend vorwiegend Bildhauer. Für diese Kunst erachtete er sich prädestinirt. Von weit einschneidenderer Wichtigkeit für seinen Studiengang als die Lehrzeit in der Malerwerkstätte der beiden Ghirlandajo war das Antikenstudium im Garten und Casino der Medici. Alle seine künstlerischen Gedanken strebten plastischer Gestaltung zu. „Sie folgen noch den Gesetzen der Gattung, welcher sie angehören, und halten an dem allgemeinen Ideale der Renaissancekunst fest. Sein Cupido, Bacchus und David vollenden die von der florentiner Kunst seit Donatello eingeschlagene Richtung; sie bilden ihre Spitze, stehen aber noch nicht, wie seine späteren Arbeiten, außerhalb des ganzen von Geschlecht zu Geschlecht überlieferten Kunstkreises." — Eben deßhalb aber, setzen wir zu Springer's Worten hinzu, bilden sie für uns auch nicht den Gipfelpunkt von Michelangelo's Kunst. Dieser liegt überhaupt nicht auf dem Gebiete der Skulptur, so hoch er selbst auch seine plastischen Werke schätzte. Für den subjektiven Idealismus, der Michelangelo's Wesen ausmacht, ist kein Raum in den engen Grenzen dieser Kunst. Erst in den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle erhebt sich sein Genius vor uns in der ganzen Riesenhaftigkeit seiner Gestalt.

Die Schilderung von Michelangelo's Jugend ist bei Springer aus den angegebenen Gründen vorwiegend an die Beschreibung seiner plastischen Werke aus jener Periode geknüpft. Die genaue Analyse und feinsinnige Erklärung der einzelnen Schöpfungen der beiden Meister bildet überhaupt den Schwerpunkt des Buchs. Gleich dem ersten bedeutenden Werke aus der frühsten Zeit Buonarroti's, dem Relief mit dem Centaurenkampf, widmet unser Autor mit Recht die eingehendste Betrachtung. Thorwaldsen hat es eine „praktische Kunstschule" genannt. Unverkennbar ist in ihm die Eigenthümlichkeit von Michelangelo's plastischem Stil schon vorgezeichnet: Geschlossenheit und Gleichgewicht in der Komposition bei höchster Lebendigkeit der einzelnen Gestalt, in deren Bewegung sich der scharf hervorgehobene Kontrast der korrespondirenden Gliedmaßen — dieses in den späteren Werken des Meisters oft bis an die Grenze der Unnatur getriebene Princip seiner plastischen Gestaltung — bereits deutlich bemerkbar macht. Um sich des gewaltigen Gegensatzes dieser Jugendarbeit gegen die Werke der Vorläufer aus dem Quattrocento bewußt zu werden, muß man, Springer's Anweisung folgend, Pollajuolo's Terracotta-Relief, den Kampf nackter Männer, aus der Sammlung Gigli-Campana im Kensington-Museum mit Buonarroti's Centaurenkampf in Vergleich ziehen. Dort eine lose Verknüpfung unbekleideter, mühsam der Natur abgerungener Gestalten, die in zwei Reihen übereinander geordnet sind und trotz aller Mühe die Fläche nicht füllen. Hier ein in sich abgerundetes und rhythmisch gegliedertes Kunstwerk. „Wie eine Welle in die andere fließt, ebenso ununterbrochen wogt der Kampf von dem einen Ende der Tafel zum anderen. Nur einzelne Hauptlinien, ungesucht, wie zufällig durch die Umrisse der Körper entstanden, durchziehen die Fläche, gliedern den Vorgang und gesellen dadurch zur höchsten Wahrheit vollendete, künstlerische Weisheit."

In gleicher Weise analysirt der Autor die übrigen Skulpturwerke Michelangelo's aus der Zeit vor 1505: bei Besprechung der Engel in S. Domenico zu Bologna folgt er selbstverständlich der neuerdings erwiesenen Annahme, daß die Figur zur rechten Seite des Beschauers (auf der sogenannten Epistelseite des Altars) Michelangelo's Werk ist. Den geringen Altersunterschied zwischen Mutter und Sohn in der Pietà von S. Peter erklärt er nicht — wie in späteren Jahren der Künstler selbst — aus theologischen Gründen, sondern aus dem Einfluß der Antike, unter deren Bann Michelangelo stand, als er

das Werk in Rom concipirte. „So hätten gewiß auch die alten Christen, die noch von dem Hauche der klassischen Kunst berührt wurden, den Tod des Erlösers aufgefaßt, gleich ihm die Wahrheit der Empfindung durch die vollendet schöne Form zu verklären gesucht." — Das zweite Hauptwerk der Jugendzeit, der „Gigant", dient dazu, die Einwirkung der Antike auf den Künstler noch evidenter zu machen. Die berühmten Kolosse von Montecavallo gaben ihm für diese Arbeit die Stilrichtung an. „Natürlich hielt sich Michelangelo hier wie überall von jeder unmittelbaren Nachahmung frei; ohne das vorhergehende Studium dieser antiken Werke in Rom hätte er aber niemals die schwierige Aufgabe so vollkommen bewältigt, vielleicht nicht einmal die Lust und die Macht gewonnen, das Wagniß zu versuchen. Den Heldenbildern Rom's hat er die einheitliche Durchbildung der Körperformen abgelauscht, so daß dieselben bei aller packenden Naturwahrheit einem gemeinsamen Gesetze untergeordnet sich zeigen, ihnen das Geheimniß durchgängiger Belebung einer nackten Gestalt abgelauscht." — In Betreff der Brügger Madonna schließt sich Springer den gewichtigen Bedenken an, welche neuerdings von verschiedenen Seiten gegen die Echtheit der Arbeit geltend gemacht worden sind. Unzweifelhaft, sagen wir mit ihm, beruht das Werk auf Entwürfen Michelangelo's. „Das britische Museum und die Privatsammlung Vaughan in England besitzen die ersten Skizzen und Studien des Meisters zu der Brügger Madonna. Die Ausführung in Marmor zeigt aber theilweise eine weiche Glätte, die wieder von Michelangelo ablenkt. So bleibt nur der Ausweg übrig, die Madonna von Brügge als eine Gesellenarbeit, in Michelangelo's „Bottega" nach seinen Skizzen, aber nicht von seiner Hand geschaffen, zu betrachten." Freilich müssen wir eines Wortes von Bandinelli gedenken, das für diese frühere Zeit des Meisters wohl begründet sein dürfte: daß nämlich Michelangelo keine Gehilfen in seiner Werkstätte geduldet habe. Die Herkunft der Madonna bleibt also „verschleiert", und nur das steht fest, daß sowohl die schriftlichen Ueberlieferungen (Condivi und Vasari), als auch die Arbeit selbst gegen Michelangelo's Autorschaft sprechen.

Der Umschwung in dem plastischen Stil der Jugendwerke des Meisters, den auch seine Gemälde aus jener Periode theilen, wurde durch die Uebernahme eines großen malerischen Werkes im Wettstreit mit Lionardo herbeigeführt. Die Parallele zwischen den beiden Männern, die Darlegung des Einflusses, welchen Lionardo auf den 23 Jahre jüngeren Michelangelo ausübte, gehören zu den Glanzpunkten der ersten Abtheilung von Springer's Buch.

„Als ein Wunder menschlicher Vollendung wurde Lionardo gepriesen. Mit verschwenderischer Freigebigkeit hatte die Natur ihn ausgestattet, zur Schönheit und Kraft des Leibes eine kaum übersehbare Fülle geistiger Gaben hinzugefügt, der Summe seiner Fähigkeiten die weitesten Schranken, welche das Einzelwesen ertragen kann, gesteckt. Nur als Probe von dem Umfange seines Könnens und von der Tiefe seines Wissens fesselte ihn die einzelne That; fehlte dieser Reiz, blieb das Wagen und Versuchen ausgeschlossen, so sank auch sein Interesse, und es kostete ihm dann kein Opfer, begonnene Arbeiten abzubrechen, einen eingeschlagenen Wirkungskreis zu verlassen. Unberührt von sorglichen Gedanken und gewöhnlichen Nöthen wandelt Lionardo heiter auf der Höhe des Lebens. Das Glück, welches der Philister sich wünscht, mag er nicht gekostet haben, wohl aber alle die Wonnen und Seligkeiten genossen, welche die geheimnißvolle Welt tiefer und zarter Empfindung gewährt. So lehren uns seine Werke, das verrathen die Nachrichten, die sich von seinem Leben erhalten haben. Wie ganz anders erscheint Michelangelo's Bild.

Auf einem wenig ansehnlichen, mehr zähen als starken Körper saß der übermächtige Kopf. Wie der leiblichen Gestalt das Ebenmaß und die unmittelbare Anmuth fehlte, so war auch seinem Geiste ein heiter harmonisches Wesen nicht gegeben. Er ist strenge gegen sich selbst, leicht herbe und vorurtheilsvoll gegen Andere, frühzeitig mit Familiensorgen beladen, den Familienfreuden aber entfremdet. Zu viel Sonnenschein des Lebens hat ihn nicht verwöhnt. Während der Ruhm den glücklichen Lionardo gleichsam ohne sein Zuthun anflog, hat Michelangelo seine Größe unter herben Kämpfen durch unablässige Arbeit



Federzeichnung im Louvre.

errungen. In einem Punkte ähnelt ihr Schicksal. Die Zahl ihrer halb angefangenen, abgebrochenen Werke überwiegt bei Weitem die Summe der vollendeten Schöpfungen. Schwerlich hat es Lionardo's Stimmung dauernd getrübt, Michelangelo erblickte aber darin geradezu einen Fluch seines Lebens und konnte sich über das unverschuldete Fehlschlagen so vieler Pläne und Entwürfe niemals trösten. Kein Wunder, daß zwischen den beiden so verschieden gearteten und so ungleich von dem Geschicke behandelten Männern keine persönliche Freundschaft keimte. Dennoch konnte selbst Michelangelo dem Zauber der Kunst Lionardo's sich nicht vollständig entziehen, und wenn er auch den Mann nicht ehrte, so huldigte er doch seiner Weise und lernte von derselben."

Einen schlagenden Beweis dafür bilden u. A. die Röthelzeichnungen Michelangelo's aus den Jahren 1501—1505, von denen das beigefügte, dem Buche Springer's entlehnte Blatt aus der Oxforder Sammlung ein Beispiel giebt. Gerade durch solche Zeichnungen, die er mit einer „bis dahin ungeahnten Poesie und Schönheit der Form" auszustatten wußte, übte Lionardo auf die Künstler seiner Zeit und so auch auf Michelangelo einen unwiderstehlichen Zauber aus. „Nicht bloß einzelne Typen auf dem Oxforder Blatte, wie der grinsende Faunkopf unten in der rechten Ecke oder die Frauenprofile oben, gehen unbeschadet aller Selbständigkeit des jüngeren Meisters auf Lionardo zurück, auch in der technischen Behandlung, in der Rundung der Köpfe durch Helldunkel, in der freieren Lockenzeichnung bei dem Jüngling links oben" — und, wie wir hinzusetzen möchten, in dem an die Karrikatur streifenden skizzirten Kopf unten in der Mitte — „erkennt man Lionardo's Vorbild."

Es ist ein Jammer, daß uns die beiden epochemachenden Kompositionen, in welchen Lionardo und Michelangelo miteinander in Wettkampf traten, die Entwürfe für den großen Saal im Rathhause zu Florenz, bis auf einige Trümmer verloren gegangen sind. Die Zeitgenossen erblickten in dem Werke Michelangelo's, wie einstmals die Künstler in den Fresken des Masaccio, die hohe Schule für das jüngere Geschlecht. Auch Raffael zeichnete nach dem Karton. „So trat der Urbinate zum ersten Male in die Kreise Michelangelo's."

* * *

Während Michelangelo bereits in früher Jugend an der Hand der Antike sich zur Ausprägung des ihm eigenen Stils erhob und auch die späteren Wandlungen seiner Kunst sich in gewaltsamen, von mächtigen Erregungen begleiteten Evolutionen vollziehen, gleicht Raffael's Entwickelung einem Naturquell, der, in fernen Alpenthälern geheimnißvoll entsprungen, Zufluß auf Zufluß in sich aufnimmt und langsam, aus allen Schleußen des Himmels und der Erde genährt, zum Strome anwächst.

Vom Vater, dem trefflichen Giovanni Santi, hat er wohl „ungleich mehr durch Vererbung als durch Lehre und Unterricht" gewisse Grundzüge seiner Empfindungs- und Anschauungsweise, den adligen Sinn für das Zarte und seelenvoll Schöne, mit auf den Lebensweg bekommen. Wer ihm die erste eigentliche Unterweisung in der Kunst ertheilte, wissen wir nicht. Im Jahre 1500, als Raffael 17 Jahre zählte, arbeitete er bereits in der Werkstätte Perugino's und die Zeit von 1500—1505 darf man als die perugineske Periode seiner Kunst bezeichnen. Nicht als ob nicht auch später noch manche Einzelzüge, die er dem umbrischen Meister verdankt, sich in seinen Werken lebendig zeigten. Das eben macht ja das Organische in seiner Entwickelung aus, daß dieselbe keine jähen Sprünge kennt, sondern alle von außen heilsam wirkenden Elemente dauernd mit dem eigenen Wesen verbindet. Andrerseits aber ist es gerade Springer's Verdienst, wiederholt gezeigt zu haben,[1] „daß Raffael früher mit der florentinischen Kunstwelt in Berührung kam, als die gangbare Tradition annimmt." Sein Lehrer verließ im Jahre 1502 Perugia und nahm seinen dauernden Aufenthalt in Florenz. Es steht fest, daß dadurch die persönlichen Beziehungen der beiden Künstler zu einander nicht unterbrochen wurden, und es bleibt zum mindesten sehr wahrscheinlich, daß Raffael bei jener Uebersiedelung dem Lehrer nach Florenz gefolgt ist. Bald macht sich in den gemeinsam ausgeführten Werken die

1) Vergl. Zeitschrift f. bild. Kunst, IX, 381 ff.

Hand Raffael's durch den reineren Linienzug und den ihm eigenen Liebreiz des Ausdrucks bemerkbar. In Bildern, die der junge Meister dann selbständig übernimmt, bleibt er wohl bei der Hauptdarstellung der traditionellen Weise des Lehrers treu, während er z. B. in den kleinen Predellenbildern sich muthig hervorwagt und nach florentiner Art „einen weiteren Kreis des Lebens" betritt. Diese Predellen sind daher oft für die Zeitbestimmung solcher Altarwerke wichtiger als die Hauptbilder. Nichts ist lehrreicher für die richtige Würdigung des Verhältnisses der beiden Künstler zu einander als die Vergleichung von Raffael's berühmtem „Sposalizio" v. J. 1504 in der Brera mit Perugino's gleichzeitig entstandener Darstellung desselben Gegenstandes im Museum zu Caen.[1] Die beigefügte Zeichnung der Hauptgruppe aus dem Bilde des Letzteren (aus der Sammlung Malcolm) zeigt, wie mechanisch und leblos Perugino den Vorgang wiedergab, während in Raffael's Komposition Alles von frischer Naturbeobachtung und inniger Empfindung durchdrungen ist, so sehr auch beide Bilder, äußerlich betrachtet, einander gleichen. Auch die Vertheilung der Figuren auf der Fläche, ihr Verhältniß zu dem Tempelbau im Hintergrunde, welcher in Raffael's Komposition das Ganze wahrhaft krönt, während er für Perugino gleichsam nur die architektonische Grundlage der symmetrischen Gruppirung bildet, ist ein untrüglicher Beweis für den höher gearteten Geist des jüngeren Meisters.

Daß Raffael sich auch sonst in der umbrisch-toskanischen Schule mit hellen Augen umgesehen und alles ihm Homogene und Förderliche sich früh angeeignet hat, beweisen andere gleichzeitige Kompositionen. Den „schmucken Jüngling im eng anliegenden Kleide, so daß die Körperform deutlich sichtbar ist, bald breitspurig auftretend, bald mit gekreuzten Beinen, den einen Arm in die Hüfte, mit dem andern auf einen Stab gestützt", den Signorelli und nach ihm Pinturicchio mit Vorliebe darstellen, reihte Raffael dem Gefolge der h. drei Könige auf seinem Predellenbilde der Krönung Mariä in der vatikanischen Sammlung ein. Den bedeutsamsten Einfluß aber unter allen Gleichzeitigen, außer Perugino, übten Fra Bartolommeo und Lionardo auf Raffael's weitere florentinische Arbeiten aus. Von Jenem hat er den bei den Florentinern eingebürgerten „großartigen Raumsinn, die architektonische Gesetzmäßigkeit der Anordnung" in sich aufgenommen, wie sie das unvollendete Fresco in S. Severo zu Perugia v. J. 1505 dokumentirt. Ohne Zweifel schwebte ihm dabei die Komposition des Weltgerichts von Fra Bartolommeo vor Augen, welche aus S. Maria nuova zu Florenz neuerdings in das kleine der Kirche gegenüberliegende Museum geschafft worden ist. Lionardo's Zaubergewalt offenbart sich vor Allem in den weiblichen Porträts und Madonnenbildern aus Raffael's florentinischer Zeit.

Den letzteren widmet der Verfasser ein besonderes Kapitel, das zu den anziehendsten des Buches gehört. Hier namentlich bildet das Studium der Handzeichnungen, auf dessen Bedeutung Springer unter den neueren Forschern mit besonderem Nachdruck und Erfolg hingewiesen hat, eine Fundgrube neuer Aufschlüsse über den Entwickelungsgang des Meisters. Unser Autor betrachtet nämlich nicht nur das Verhältniß zwischen Entwurf und Ausführung jedes einzelnen Werkes, sondern er zeigt auch, daß die Skizzen mit den ausgeführten Bildern in mannigfacher Verflechtung stehen. Alles, was in Raffael's Phantasie keimt, bleibt darin haften, bis die rechte Stunde es zur Blüthe bringt („Kein großer Künstler ist vergeßlich", fügt Springer ein). Aber es geschieht oft erst weit später, als die erste Skizze entstand, die den auftauchenden Gedanken zu Papier brachte. „Oft

1) Eine Zusammenstellung der beiden Kompositionen findet sich in Teirich's Blättern für Kunstgewerbe, II, 9.

erscheint ein Entwurf dem Keim vergleichbar, aus welchem durch Spaltung mehrere selbständige Organismen hervorgehen; oft wieder bemerkt man, wie erst nach wiederholten Ansätzen die künstlerische That gelingt und vielfache Entwürfe nur langsam zu einer endgiltigen, befriedigenden Darstellung sich zusammenschließen". — Der Analyse der einzelnen Madonnen Raffael's geht ein Rückblick auf das Madonnenideal voraus. „Frei von allem Irdischen und Sinnlichen faßte die kirchliche Lehre die Madonnennatur auf und hüllte sie demgemäß in ein geheimnißvolles Mysterium ein." Die Kunst kann ihr auf diesem Wege nicht folgen, verklärt dagegen die vielfach verworrenen Vorstellungen des Volksglaubens in menschliche Wahrheit. In dieser menschlichen Auffassung des Marienbildes waren die Meister des 15. Jahrhunderts, ein Donatello, Botticelli, Verrocchio u. A., schon vorangegangen. „Aber das Hauptmotiv bei ihnen bleibt doch die Anbetung des Christkindes durch die Madonna." Raffael erst hat den innigen rein menschlichen Verkehr zwischen Mutter und Kind an die Stelle der älteren Auffassungen gesetzt und dadurch gerade die künstlerische Darstellung der Madonna zur idealen Vollendung erhoben. „Die Liebe der Mutter zum Kinde ist selbstlos, frei von jedem sinnlichen Zuge, keusch und dennoch glühend von unnennbarer Süße und Innigkeit. — Sie verschönt selbst das häßliche Weib, sie hebt die schöne Frau in die Gottesnähe. Darum üben die anmuthigen Frauen Raffael's, die hold verschämt zu ihrem Erstling herabblicken, ihn an den Busen drücken, sein Erwachen, seine Spiele belauschen, einen wahrhaft madonnenhaften Eindruck. Man betet nicht zu ihnen, man athmet aber mit ihnen göttliche Reinheit und himmlischen Frieden." Die Leser werden hiernach gern dem Autor weiter folgen bei seiner Betrachtung der einzelnen Madonnenmotive Raffael's, die von der „Maria mit dem Buche", bei der noch die Andacht als „Leselust und Gebetfreude" gleichsam einen Nachklang der älteren Auffassung darbietet, zu den schlichten Bildern des Zusammenlebens von Mutter und Kind fortschreiten, dann durch die Aufnahme des kleinen Gespielen Johannes plastische Rundung und neue Bereicherung erfahren, endlich in den großen Madonnen auf dem Thron, von Heiligen und Engeln umgeben, den monumentalen Stil der florentinischen Malerei, die symmetrische Komposition, den architektonischen Gruppenbau und die große, einfache Zeichnung in sich aufnehmen. Hier ist der Punkt, wo Fra Bartolommeo's Einwirkung auf Raffael noch einmal evident hervortritt. — Der Abschnitt über die Madonnen ist mit einer Auswahl von Skizzen Raffael's in facsimilirten Holzschnitten illustrirt, welche dem Buche zur besonderen Zierde gereichen. Der Berliner Xylograph Bong hat sich durch die Ausführung der Schnitte rühmlich hervorgethan. Für geübte Augen, die etwa an dem Blättchen auf S. 78 seiner etwas bedenklichen Strichführung wegen einigen Anstoß nehmen sollten, sei bemerkt, daß dieser Holzschnitt nicht, wie die meisten übrigen, nach einer Photographie, sondern nach der Fisher'schen Radirung in dessen Publikation der Oxforder Zeichnungen angefertigt ist, welche im vorliegenden Falle die Hand des Meisters wenig glücklich wiedergegeben zu haben scheint. An der Authenticität des Blattes, welches aus dem Besitze des Marquis Antaldi, eines Nachkommen des Timoteo della Vite stammt, ist deßhalb nicht zu zweifeln.

Den Schluß von Springer's Darstellung der florentinischen Epoche Raffael's bildet die kunsthistorische Würdigung der „Grablegung" im Palazzo Borghese. Eine Vorstudie zu seiner meisterhaften Analyse des Bildes gab der Autor im VIII. Bande dieser Zeitschrift, S. 72 ff. Wer dem Gange solcher Untersuchungen aufmerksam folgt, wird die Ueberzeugung gewinnen, daß wir dadurch nicht bloß in die Werkstätte des großen Künstlers



Studienköpfe von Michelangelo. Röthelzeichnung in Oxford.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIII.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.



und in seinen Bildungsgang eingeführt werden, sondern daß dieses zugleich der Weg ist, um den allgemeinen Entwickelungsgesetzen der Kunst, wie sie sich in dem Schaffen des Genius offenbaren, auf die Spur kommen. Die historische Methode ist der Schlüssel aller Erkenntniß.

C. v. Lützow.

Baurath Orth's Projekt zur Umgestaltung der Berliner Museumsinsel.

Mit Holzschnitten.

II.



Auf Grundlage des im ersten Artikel besprochenen Projekts entwarf Baurath Orth im Auftrage des Cultus-, Handels- und Finanzministeriums ein zweites, das nach drei Gesichtspunkten zu verändern, resp. zu erweitern war. Erstlich mußte auf die inzwischen erfolgte Veränderung in der Situation der Stadtbahn, die nach dem nunmehr endgiltig festgestellten Plan den Kupfergraben in einem nahezu rechten Winkel durchschneiden wird, Rücksicht genommen werden. Dann sollte das Hauptgebäude außer der Lokalität für eine Kunstausstellung die zahlreichen für eine Kunstakademie erforderlichen Räume aufnehmen, und drittens sollte im Anschluß an das Neue Museum ein Raum für die Erweiterung der Sammlungen der Gypsabgüsse geschaffen werden. Viertens kam der schon bei dem ersten Projekt in's Auge gefaßte Gesichtspunkt als ausdrückliche Forderung aller drei Ministerien hinzu, daß die unteren Räumlichkeiten zunächst für den Packhof reservirt bleiben sollten. Das war, so wunderlich diese Forderung auch klingen mag, die conditio sine qua non. Sie rechtfertigt sich einigermaßen durch die im ersten Artikel berührten, praktischen Rücksichten der zeitweisen Nothwendigkeit und verliert auch ihre Absonderlichkeit durch den Umstand, daß der Finanzminister dem Architekten gestattete, die unteren, für den Packhof bestimmten Räume derartig anzuordnen und zu konstruiren, daß dieselben bei einer etwaigen, wenn auch zunächst nicht anzunehmenden Verlegung des Packhofs für Kunstzwecke, und zwar hauptsächlich für Bildhauerateliers ohne wesentliche Aenderung zu verwenden wären.

Das zweite Projekt hält, wie aus der Perspective (Figur 5) ersichtlich ist, zunächst an der Hauptidee des ersten, an der Terrassenanlage, fest. Nur ist der Zugang am Kupfergraben wesentlich bequemer und die Bildung des Hauptportals wesentlich reicher gestaltet worden. Vermittels einer Terrassenauffahrt, welche in der Richtung der Dorotheenstraße und in der Axe des Giebels, der das Treppenhaus des Neuen Museums krönt, den Kupfergraben überschreitet, erreicht man in bequemer Weise den Vorplatz des Hauptgebäudes, von dem sich eine leicht ansteigende Terrasse für die Auffahrt in der Axe des Hauptportals zu diesem hinaufzieht. Ein Nebeneingang mit Durchfahrt zum oberen Hofe schließt sich unmittelbar an.

Die Auffahrt führt zu einer Vorterrasse, die sich in der Front zu einer Exedra erweitert, die mit Gartenanlagen und einem Springbrunnen geschmückt ist und den aus-

reichenden Raum für die Aufstellung der harrenden Equipagen und Droschken gewährt. Diese Vorterrasse mit ihrer Auffahrt ist auf der perspektivischen Ansicht der Gesammtanlage (Figur 5) erkennbar. Dort sieht man noch auf der Terrasse eine Victoria, die von einer hohen Säule Olivenkränze spendet, in Hindeutung auf die friedlichen Wettkämpfe und Siege, deren Schauplatz die Akademie wie das Ausstellungsgebäude sein werden.

Von dieser Vorterrasse führt in kurzer Steigung die Verbindung nach der oberen Terrasse, welche um das ganze Gebäude herumgeführt ist und an der Inselspitze dieselbe Gestalt hat, wie bereits auf dem ersten Projekt (s. Figur 4 im vorigen Heft) zu sehen ist. Der Stadtbahnviadukt ist hier, etwas abweichend, massiv mit einem besonderen Treppenaufgang zur Terrasse projektirt, um dieselbe auch von dieser Seite dem Publikum frei zugänglich zu machen, während in der Axe der Nationalgalerie noch ein Doppelaufgang, sowie an dieser Seite und zwar vor dem Gebäude eine besondere Terrassenverbindung mit der Vorterrasse angenommen ist. Auf diese Weise schließt sich die Terrasse um die gesammte Bauanlage herum.

Die Raumvertheilung in der oberen Gebäudeanlage ist derartig gedacht, daß das Hauptgeschoß auf der Terrasse längs des Kupfergrabens bis zur Inselspitze von den Lokalitäten für die jährliche akademische Kunstausstellung, längs der Spree mit besonderem Zugang auf der Axe der Nationalgalerie von einer neuen Bildergalerie eingenommen wird, während die mit gutem Nordlicht versehene Südfront nach der Hofseite in vier Stockwerken nebst den übrig bleibenden Stockwerken der anderen Fronten für die Kunstakademie bestimmt ist.

An das Hauptvestibül schließt sich eine Garderobe mit den Nebenräumen für die Kunstausstellung an. Doch ist das Vestibül zugleich so disponirt, daß es ausreichenden Platz für einige besonders auszuzeichnende Skulpturen in einem oberen Umgang bietet. Die Ausstellungsräume für Gemälde sollen zum Theil gutes Oberlicht, zum Theil hohes Seitenlicht durch Sheddächer erhalten, während für die Skulpturen die Galerie am Kupfergraben mit gutem Seitenlicht angenommen ist. Der große elliptische Raum an der Inselspitze soll einerseits zur Aufstellung besonders großer Bilder und Skulpturen, andererseits zur Aufnahme der Restaurationsräume dienen, für welchen Zweck auch die spreeabwärts blickende Vorhalle nebst der Terrasse dienen kann. Die Stadtbahn erleichtert wesentlich den Transport der Gemälde und Bildwerke. Objekte von großem Umfang können mittels Aufzuges direkt in die Packräume der Ausstellung befördert werden.

Die Kunstakademie, welche in den oberen Stockwerken ringsum alle Räume in Anspruch nimmt, hat, außer mehreren Nebentreppen, eine Haupttreppe in unmittelbarem Anschluß an Haupt- und Nebenvestibül. Daran schließen sich Aufzüge für Personen sowie für Kisten u. dgl., so daß die Ateliers in allen Stockwerken auf das bequemste zu erreichen sind. Oberhalb des Hauptvestibüls ist der Festsaal mit mehreren Nebensälen und Geschäftszimmern für den Präsidenten des Senats und den Direktor der Akademie disponirt, für welchen auch in unmittelbarer Nähe Schüler- und Meisterateliers angenommen sind. Die Geschäftsräume der Akademie nebst der Bibliothek und den Clausurzimmern für Konkurrenzen sind an der dem Kupfergraben zugekehrten Front im Anschluß an den Festsaal angenommen worden, da die Westfront für dieselben nicht von Nachtheil ist, während für Ateliers und Unterrichtsräume möglichst Nord- und Nordostlicht gewählt worden ist.

Wenn man zunächst von den unteren Räumen zu ebener Erde absieht, so liegen an

einer Hofterrasse, auf der auch Thiere im Freien gezeichnet werden können, eine Thier-, eine Landschafts- und eine Gewandklasse, sowie zwei Aktsäle mit den zugehörigen Lehrer- resp. Meisterateliers. Auch sollen einige Räume für Bildhauerateliers reservirt bleiben, bis durch die in Aussicht genommene Verlegung des Packhofs die untern Räume frei werden. Ferner ist eine Reihe von Hörsälen für Vorträge mit bequemen Zugängen projektirt. Für die Aktsäle dienen besondere Treppen und Aufzüge, durch welche die Herbeischaffung von Muskel- und anderen Präparaten, sowie von todten Menschen und Thieren zum Studium und zum Zeichnen ohne Belästigung der übrigen Anstalt bewerkstelligt werden kann. Die obersten Stockwerke enthalten eine ganze Reihe von Meister- und Schülerateliers in geeigneter Verbindung mit Vorräumen für Mal- und Zeichenmaterialien. Darunter befinden sich mehrere vollständig reflexfreie Ateliers von außergewöhnlichen Dimensionen zum Zeichnen und Malen von Kartons und besonders großen Bildern. Die Seite nach dem Kupfergraben enthält in dem Stockwerk oberhalb der Bildergalerie Räume in einer Länge von etwa 180 Metern mit dem schönsten Nordostlicht, das wegen des gegenüberliegenden Monbijouparkes nie verbaut werden kann. Diese Räume sind für die Antiken-, Mal- und Architekturklasse bestimmt, wobei jedoch ein Tausch mit den genannten Meister- und Schülerateliers möglich ist. Ein Dachgeschoß mit Sheddach soll eine Anzahl kleiner Ateliers für jüngere Künstler enthalten, welche noch im Zusammenhang mit ihrem Meister ihre ersten Arbeiten versuchen. Auf eine Anlage solcher Ateliers für junge Künstler ist bei den neueren Akademien mit Recht großes Gewicht gelegt worden, da man in ihnen ein wirksames Mittel erkannt hat, um die durch den Unterricht erzielte Ausbildung zu praktischer, noch von dem Meister angeregter Bethätigung gelangen zu lassen. Andrerseits wird durch die Hergabe freier Ateliers dem jungen Künstler der erste Schritt in's Leben wesentlich erleichtert. Endlich wird durch das Zusammenleben und -wirken junger aufstrebender Kräfte ein löblicher Wetteifer entflammt und zugleich eine gegenseitige Förderung und Anregung bewirkt, deren günstige Resultate nicht ausbleiben können.

Die Front der Bildergalerie erstreckt sich am Kupfergraben in einer Länge von 180 Metern. Ihre Kompartimente sind mit hohem Seitenlicht versehen in der Weise, wie kürzlich in der Bildergalerie des alten Museums kleine Cabinette umgestaltet worden sind. Neben ihnen liegt eine Reihe von Sälen von verschiedener Größe mit gutem Oberlicht, welche auch für größere Bilder die nöthige Wandhöhe haben, ohne auch nur annähernd die der Oberlichträume in der alten Pinakothek in München zu erreichen, welche mit Rücksicht auf eine wirksame und ausreichende Beleuchtung der Bilder wesentlich niedriger gestaltet werden konnten.

Für die Hoffronten, mit Ausnahme des hohen Atelierflügels, hat der Architekt Ziegelrohbau und Terracottaschmuck von dunkler Färbung angenommen, um auch in den unteren Räumen den Reflex zu vermeiden. Da die Nordseite des Südflügels etwa um die Breite der Straße „Unter den Linden" (50 Meter) von den höher geführten gegenüberliegenden Bautheilen entfernt liegt, so ist auch dem Stockwerk zu ebener Erde noch sehr günstiges Licht gesichert.

Oberhalb der Stadtbahn ist eine Gartenterrasse angenommen worden, welche mit der tiefer liegenden Hofterrasse durch Treppen verbunden ist und als Erholungsplatz für die Studirenden und die Besucher der Ausstellung und der Bildergalerie dienen soll. Durch sie wird die in einem Tunnel mit doppelten Mauern und Gewölben eingeschlossene Stadtbahn

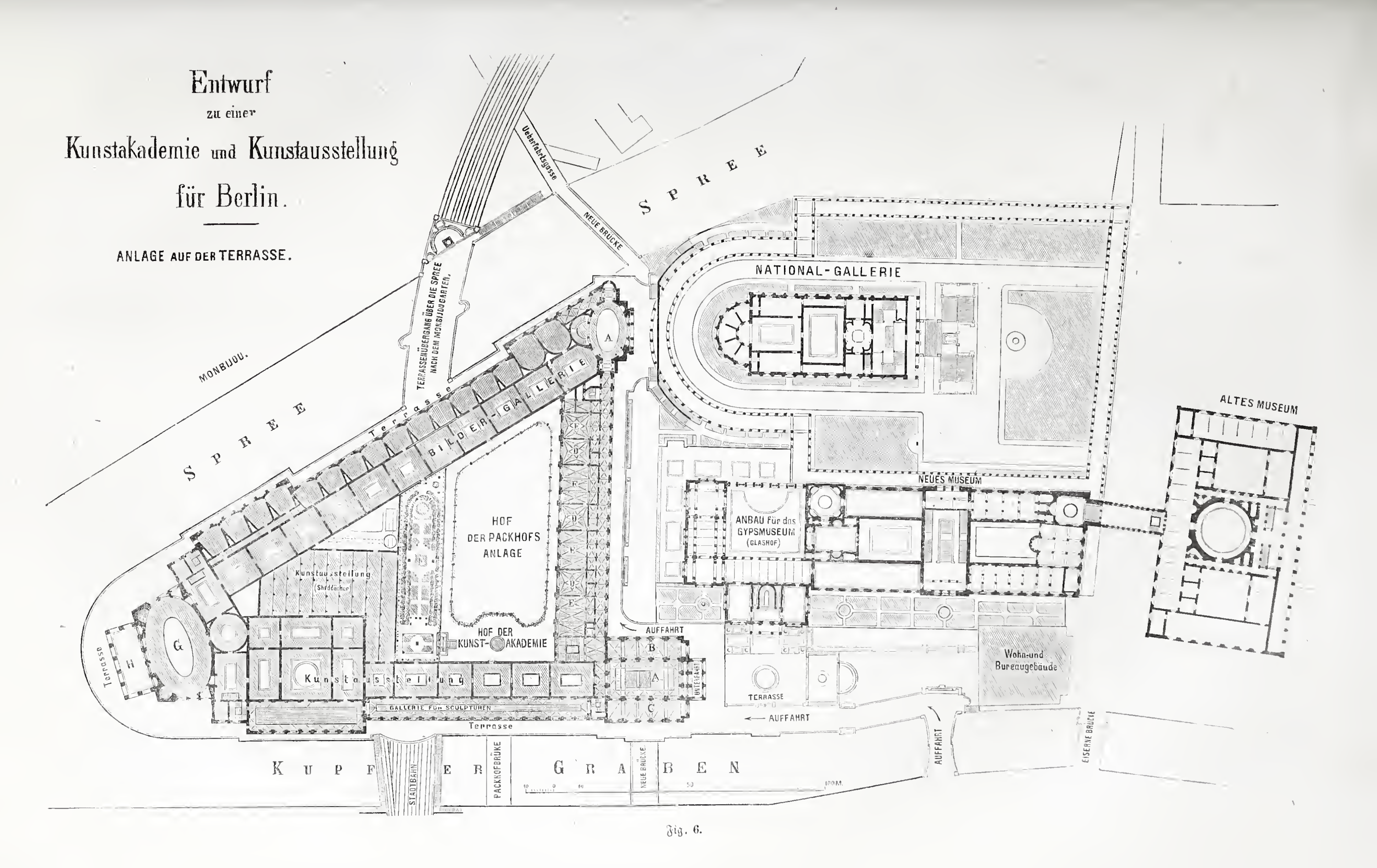

Entwurf
zu einer
Kunstakademie und Kunstausstellung
für Berlin.
ANLAGE AUF DER TERRASSE.
MONBIJOU.
SPREE
Terrasse
BILDER-GALLERIE
TERRASSENÜBERGANG ÜBER DIE SPREE NACH DEM MONBIJOUGARTEN.
Ueberfahrtsgasse
NEUE BRÜCKE
NATIONAL-GALLERIE
ALTES MUSEUM
NEUES MUSEUM
ANBAU für das GYPSMUSEUM (GLASHOF)
HOF DER PACKHOFS ANLAGE
Kunstausstellung (Sheddächer)
HOF DER KUNST-AKADEMIE
Kunstausstellung
GALLERIE FÜR SCULPTUREN
AUFFAHRT
UNTERFAHRT
TERRASSE
Wohn-und Bureaugebäude
KUPFERGRABEN
STADTBAHN
PACKHOFBRÜKE
EISERNE BRÜCKE
100 M.

Fig. 6.

den Blicken entzogen. Die Konstruktion der Stadtbahnunterstützungen ist außerdem derartig projektirt, daß die über dieselbe hinweggeführten Gebäudekörper direkt bis in's Fundament hinein, unabhängig von der Stadtbahn und ohne Verbindung mit ihr, gestützt werden können, so daß Erschütterungen durch die passirenden Eisenbahnzüge, welche ohnehin durch einen eisernen, auf Kiesbettung ruhenden Oberbau möglichst beschränkt werden sollen, nicht zu befürchten oder doch unschädlich sind. Die über 40 Meter entfernt liegende Atelierfront kann auf keinen Fall durch sie tangirt werden. Der Bahnkörper ist ferner überall auf massive Gewölbe gestützt, so daß in Verbindung mit einer guten Oberbaukonstruktion auch jedes störende Geräusch vermieden wird.

Für die Gestaltung der äußeren Façaden hat der Architekt, im Anschluß an die Schinkel-Stüler-schen Museumsanlagen, die Formen der hellenischen Renaissance, nur in größerer Reichhaltigkeit und mit kräftigerer Profilirung, gewählt. —

Es ist schon oben erwähnt worden, daß es bei den allgemeinen Bestimmungen für das Projekt im Auftrage der Behörde lag, für den Packhof, der zur Zeit die halbe Insel einnimmt, im unteren Stockwerk so große Räume zu schaffen, daß derselbe seine oberen Stockwerke für Zwecke der Kunstverwaltung abgeben kann, wobei wesentlich auf einen großen Hof im Innern der Anlage Werth gelegt wurde, zugleich aber Seitens des Finanzministeriums in liberaler Weise dem Architekten gestattet war, die Einrichtung des Hofes wie der unteren Räume der Art zu treffen, daß dieselben später auch für Bildhauerateliers verwendbar werden. Man dachte dabei zugleich an eine Verlegung der zahlreichen, in der Münzstraße befindlichen Bildhauerateliers, die über kurz oder lang doch erfolgen muß. In Orth's Projekt sind nun Räume für diese Ateliers und zugleich für Schülerateliers, die mit ihnen in Verbindung zu setzen sind, geschaffen worden. Auch würde der Hof sich für diese Zwecke besonders günstig erweisen.

Es soll hier auf die Einrichtung und Vertheilung der Packhofsräume als unwesentlich für den in letzter Linie in's Auge gefaßten Zweck nicht näher eingegangen, dagegen sollen in wenigen Worten die Raumbedingungen kurz angedeutet werden, die für Ateliers maßgebend

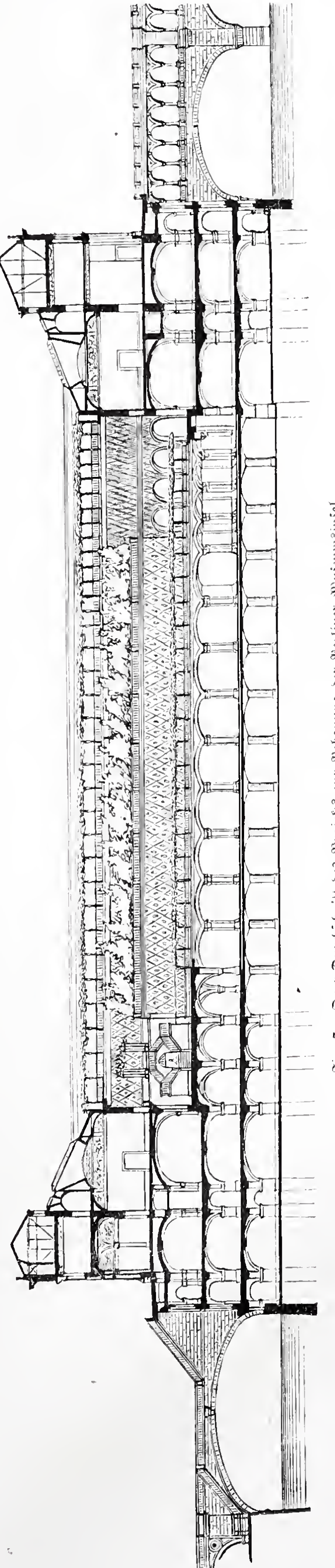


Fig. 7. Quer-Durchschnitt des Projekts zur Bebauung der Berliner Museumsinsel.

waren. Als Minimalhöhe derselben wurde 4,5—5 Meter und als Größenverhältnisse nicht unter 9 zu 10 Meter angenommen. Für die Beleuchtung wurde durchweg auf gutes, hohes Seitenlicht gehalten, welches in dem großen Hofe sowie an der Spree entlang Nord- resp. Nordostlicht ist. Bei diesem Beleuchtungsprinzip fallen nur die Räume unter und neben der Stadtbahn aus, die für untergeordnete Zwecke dienen können.

Wir verzichten auf eine weitere Detaillirung des Entwurfs, da sich eine Anlage von solchem Umfange, welche einer großen Zahl von Bedürfnissen der Kunstverwaltung Abhilfe schaffen soll, nur in großen Zügen feststellen läßt. Bei einer etwaigen Ausführung des Projekts macht die spezielle Bearbeitung der verschiedenen Theile in Berücksichtigung der Anforderungen der einzelnen Verwaltungszweige ohnehin eine Reihe von Modificationen nöthig.

Um den Gesammtgedanken, wie er sich in der Perspektive (Figur 5) und im Grundrisse (Figur 6) darstellt, auch in seinem Aufbau zu charakterisiren, geben wir in Figur 7 einen Durchschnitt, welcher den Flügel am Kupfergraben und den an der Spree normal durchschneidet, im großen Hofe die Ansicht der Gartenterrasse oberhalb des Stadtbahntunnels zeigt und die Stadtbahn in ihren Brücken über Kupfergraben und Spree andeutet, wobei letztere noch oberhalb der Stadtbahn eine Fußgängerverbindung nach dem Monbijoupark enthält. Dieser Uebergang würde eine der schönsten Parkanlagen der innern Stadt in praktische Verbindung mit den alten und neuen Kunstanstalten bringen und nach dem Studium und dem Genuß der Kunstwerke dem Publikum wie den Studirenden einen willkommenen Erholungsplatz bieten, wie ihn nur noch der zum Düsseldorfer Künstlerhause gehörige, ehemals Jacoby'sche Garten bietet, den der Kaiser jüngst in festlichem Glanze bewundert hat, und wie er kaum noch an einem dritten Orte existirt. —

Für die Erweiterung der Gipssammlungen hat der Architekt durch einen dem Durchgange zum alten Museum sich anschließenden Anbau Sorge getragen, jedoch zugleich vorausgesetzt, daß nach Verwendung der Spreefront zu einer Bildergalerie die jetzt von den Gemälden occupirten Räume des alten Museums für Skulpturen oder Gipsabgüsse verwerthet würden.

Ohne in einen Vergleich beider von uns geschilderten Entwürfe näher einzugehen, wollen wir nur noch einmal betonen, daß die Grundidee, mittels einer Terrassenanlage über die Stadtbahn hinwegzubauen, in beiden Projekten in gleicher Weise zur Durchführung kommt. Es wird durch diese Idee eine möglichst große Ausnutzung des in dieser Gegend äußerst theuren Grund und Bodens, der überdies durch die Stadtbahn sehr ungünstig zerschnitten wird, erzielt. Wir glauben aus diesen Gründen zum Schluß den Grundsatz aussprechen zu dürfen, daß jedes Projekt zur Bebauung der Museumsinsel für Kunstzwecke, welches eine Verzettelung des werthvollen Bauterrains vermeiden will, auf die Herstellung eines oberhalb der Stadtbahn liegenden höheren Niveau's wird zurückgreifen müssen.

Es bleibt uns noch übrig, nach der Charakteristik des zweiten Entwurfes, der im Publikum wie in der Presse der Gegenstand lebhafter Diskussionen gewesen und über den in Kommissionen und Behörden lange verhandelt worden ist, einige Andeutungen über den gegenwärtigen Stand einer Frage zu geben, deren Lösung mit größter Spannung erwartet wird. Es ist bekannt, daß die drei oben genannten Ministerien nach mehrfachen

kommissarischen Verhandlungen, bei denen alle an dem Projekt betheiligten Interessen vertreten waren und mit großer Majorität der Idee des Entwurfes zugestimmt hatten, dem Architekten den Auftrag zur spezielleren Bearbeitung desselben, wie sie zum Theil die Figuren 5, 6 und 7 in kleinem Maßstabe bieten, gegeben haben, und daß der Senat der Kunstakademie sowie eine Anzahl der hervorragendsten Künstler ihr volles Einverständniß mit der Idee und dem Programm ihrer Ausführung ausgesprochen haben. Bei der technischen Prüfung des Projekts innerhalb der technischen Baudeputation, wo wesentlich technische Momente zur Beurtheilung gelangen sollten, wurde noch einmal die von der Verwaltungsinstanz bereits entschiedene Vorfrage etwa in der Weise gestellt: Ist die monumentale Verbindung von Packhof und Kunstakademie geeignet und zu empfehlen? Nach der Form der Fragestellung konnte die Antwort nur verneinend ausfallen, und damit ist das Projekt vorläufig vertagt worden. Von einer vollständigen Beseitigung desselben kann nicht die Rede sein, da die Antwort der Baudeputation die Grundidee des Entwurfs nicht trifft. Denn die Terrassenanlage ist nicht durch den Packhof bedingt, sondern durch die nicht zu beseitigende Stadtbahn. Die Ausführung des Projekts ist schon dadurch offen gehalten worden, daß der Stadtbahnverwaltung auferlegt worden ist, der Art zu bauen, daß durch Aufrichtung von selbständig und unabhängig von der Stadtbahn fundirten Pfeilern mitten zwischen den vier Stadtbahngeleisen die Aufführung von Terrassen- und andern Bauten über die Stadtbahn hinweg ermöglicht werden kann.

Bei der unleugbaren Bedeutung des Projekts ist es doppelt bedauerlich, daß bei der Beurtheilung desselben in der technischen Baudeputation obige generelle Frage wesentlich den Gegenstand der Diskussion gebildet zu haben scheint. Unseres Erachtens dürfte es in erster Linie Sache des Senates der Königlichen Akademie der Künste gewesen sein, über die Frage zu entscheiden, ob ein zeitweiliges Belassen der Packhofsräume in den untersten Etagen der neuen, für Kunstzwecke bestimmten Gebäude zulässig sei oder nicht, während es Sache der technischen Baudeputation war, das Projekt in Bezug auf seine Gesammt-Disposition und seine technischen Konstruktionen zu prüfen. Noch richtiger würde es sein, Uebergangsstadien in der Bebauung und Benutzung großer öffentlicher Gebäude-Complexe als Fragen zeitweiser Zweckmäßigkeit und somit der Verwaltung anzusehen. Prinzipielle Fragen sind dies niemals und sind auch vom Architekten nie als solche betrachtet worden. Es ist befremdlich, daß in Berlin fast Alles, was in das Gebiet der monumentalen Baukunst fällt, wie der Dom, das Parlament und jetzt das vorliegende Projekt durch ein Gegeneinanderwirken von Kräften in's Endlose hinausgeschoben wird. Als der Architekt über seinen Entwurf einen Vortrag im Berliner Architektenverein hielt, knüpfte sich daran eine Diskussion, in der von hervorragender Seite mit Bezug auf die Behandlung des Entwurfs an Kollegialität gemahnt und hervorgehoben wurde, wie man mit kleinlichen Nörgeleien und übel angebrachter Splitterrichterei einer großen Idee entgegentrete. Wie gegenwärtig die Berliner Verhältnisse liegen, entsteht meist nur da etwas, wo Beamte auch in der Verwaltung den Gegenstand in der Hand haben, wenn auch nicht immer unter dem Beifall des Publikums. Der Grundsatz, der sonst in allen Kreisen maßgebend ist, daß nur dem für den Gegenstand Befähigtsten auch die Ausführung gebührt, findet gerade in der Baukunst keine Geltung. Das Beispiel Wiens, wo durch die persönliche Initiative Kaiser Franz Joseph's dieser Grundsatz als maßgebend hingestellt worden ist und zu den schönsten Resultaten geführt hat, ist auf Berlin ohne Einfluß geblieben.

Wenn wir die bauliche Entwicklung der Hauptstädte Europa's überblicken, machen wir

die Bemerkung, daß sich dieselbe stets an eine hervorragende Persönlichkeit knüpft, wie es auch im Alterthum und zur Zeit der Renaissance der Fall war. Die Blüthe der modernen Architektur Wiens knüpft sich wesentlich an die Person des Kaisers Franz Joseph, die von Paris an Louis Napoleon, während auf die architektonische Physiognomie Londons Prinz Albert einen großen Einfluß geübt hat. Am nächsten liegt uns das Beispiel Friedrich Wilhelm's IV., der trotz der beschränkten Mittel und trotz der Ungunst der politischen Lage verhältnißmäßig Großes schuf und Berlin für eine Zeit lang zum Mittelpunkt eines regen Kunstlebens machte.

Jetzt sind alle beengenden Schranken gefallen. Auf mächtiger Grundlage hat Kaiser Wilhelm einen großen politischen Organismus geschaffen, dessen Herz die Metropole an der Spree ist. Alle Verhältnisse haben sich so günstig wie nie zuvor gestaltet. Möge sich an den Namen des Kaisers auch ein neuer, durchgreifender Umschwung in der baulichen Entwicklung Berlins knüpfen!

Adolf Rosenberg.



Zeitschrift für bildende Kunst. XIII.

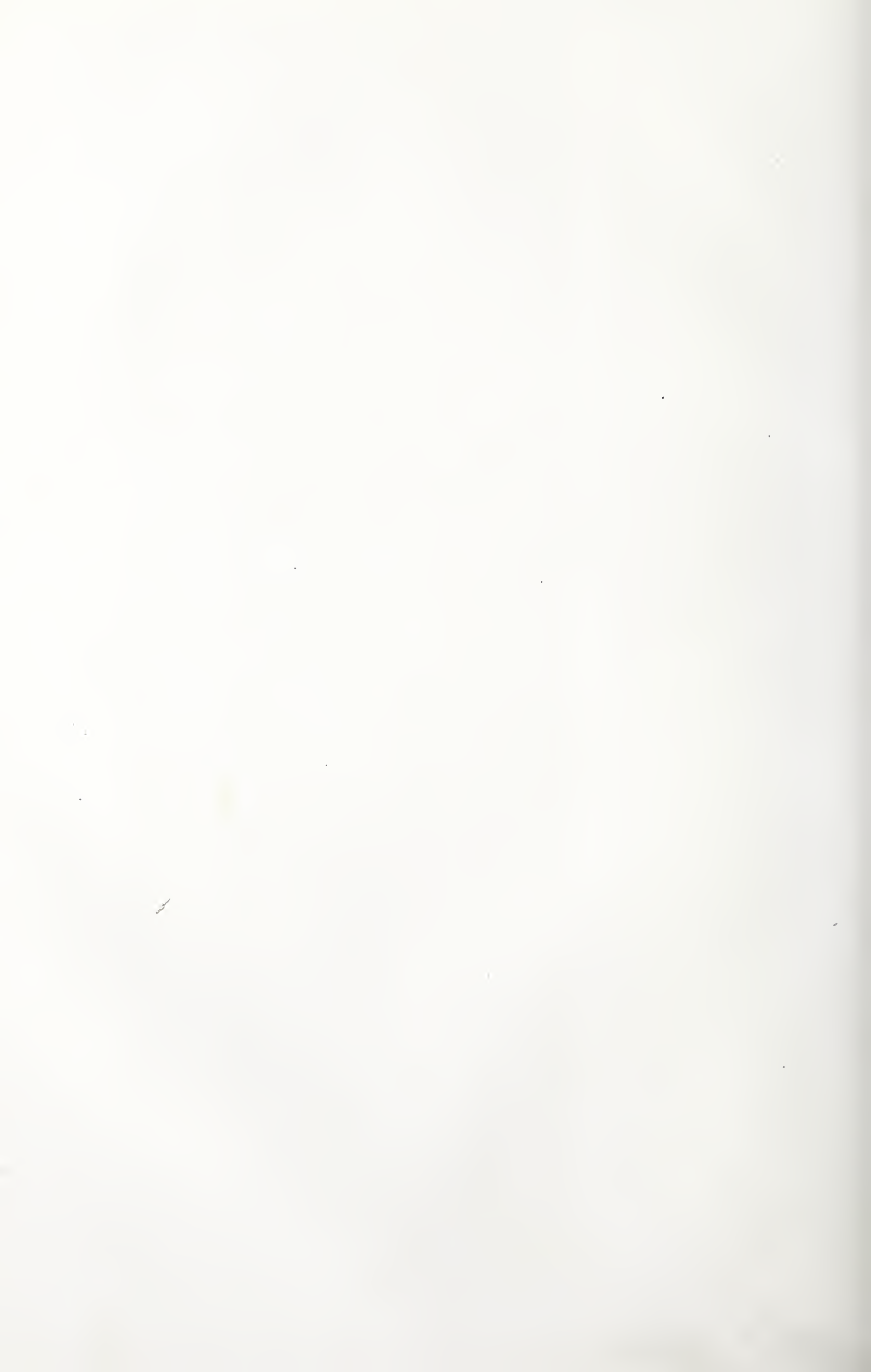
Fig. 5.

Verlag von E. A. Seemann.

Entwurf zur Umgestaltung der Berliner Museumsinsel.

Südwestliche Ansicht mit den Gebäuden für eine Kunstakademie und Kunstausstellung.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.



Zur Charakteristik der Dominicanerkunst des 14. Jahrhunderts.

Von Hermann Hettner.

Mit Illustrationen.

II. Der Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.



ür die Auffassung des berühmten Bildes im Camposanto zu Pisa, das jetzt gewöhnlich als Triumph des Todes (Trionfo della Morte) bezeichnet wird, ist es entscheidend, daß die liebliche Gartenidylle, die das eine Ende des Bildes füllt, mit der Gartenidylle in dem großen Wandbilde der Spanischen Kapelle zu S. Maria Novella in Florenz durchaus übereinstimmend ist. Wie dort, so auch hier jene vornehme Mannesgestalt in zeitgenössischer Tracht mit dem Jagdfalken auf dem Arm; nur mit dem Unterschied, daß hier zwei solcher Gestalten sind. Wie dort, so auch hier eine Frauengestalt, ihre Hand in den Rachen eines auf ihrem Schooß liegenden jungen Löwen steckend. Wie dort, so auch hier Gestalten in fröhlichem Instrumentenspiel; in dem Florentiner Bilde eine Frauengestalt die Viola spielend, hier im Pisaner Bilde eine Frau mit der Cither (Psalterium) und ein Mann mit der Viola. Wie dort, so auch hier eine Gestalt, die sinnend ihre Hand an das Kinn legt; nur ist diese sinnende Gestalt nicht eine männliche, sondern eine weibliche. Hier wie dort traute Paare in innigem Wechselgespräch. Hier wie dort als landschaftlicher Hintergrund ein Hain dichtbelaubter fruchtbeladener Bäume.

Die gleiche Form sollte nicht den gleichen Inhalt bedingen? Wenn also der Ideenzusammenhang des Florentiner Bildes ergiebt, daß dort der Inhalt aus dem Commentar des heiligen Thomas von Aquino zum hohen Lied geschöpft ist, daß dort nach Maßgabe dieses Commentars jene Gartenidylle sich auf den geschlossenen Garten bezieht, von welchem das hohe Lied singt, und daß der Sinn dieser Idylle nicht die Poesie der sinnlich heiteren Weltfreude ist, sondern die Poesie und Symbolik der himmlischen Seligkeit, so folgt auch hier für die übereinstimmende Darstellung des Bildes in Pisa unabweislich die gleiche Deutung. Auch hier in dieser Idylle, deren feine Anmuth und Lieblichkeit so oft auf das Vorbild Boccaccio's zurückgeführt wird, waltet nicht der Geist Boccaccio's, sondern einzig und allein der Geist des heiligen Thomas von Aquino.

Es ist genau derselbe Ideengang, dieselbe Symbolik. Wir wissen, daß Thomas von Aquino den geschlossenen Garten des hohen Liedes als das Sinnbild der Kirche faßt, die zu der Ueberwindung der Sünde führt. Die dichten grünen Bäume, welche den bedeutsamen landschaftlichen Hintergrund bilden, sind nicht, wie Vasari in der Beschreibung dieses Bildes (II,124) behauptet, Orangenbäume, sondern gleich den Bäumen des Floren=

tiner Bildes ganz unzweifelhaft Granatbäume, von denen der Commentar sagt, daß sie rein sind von den Flecken des Fleisches und von den weltlichen Eitelkeiten. Und wir wissen, daß Thomas von Aquino in der Vita activa, in dem thätig handelnden Weltleben, drei Arten der Versuchung unterscheidet, die Versuchung des Teufels, die Versuchung der Welt, die Versuchung des Fleisches. Vorn die sitzenden Gestalten sind die Frommen, die diese Versuchungen siegreich überwunden haben. Ist nicht hier wie im Florentiner Bild die Ueberwindung des Teufels symbolisirt in jener hehren Frauengestalt, die in alt hergebrachter mittelalterlicher Symbolik den Finger in den Rachen des teuflischen Thieres, des Catulus leonis, steckt? Die Ueberwindung der Weltlust in jenen ernsten Männergestalten, auf deren früheren Weltsinn der Falke deutet? Die Ueberwindung des Fleisches in der Frau mit der Cither und in dem Mann mit der Geige, da, wie David auf der Cither dem Herrn Buße sang, das Saitenspiel in der mittelalterlichen Symbolik (Spicil. Solesm. III, S. 143) überall als Tödtung des Fleisches, als Mortificatio carnis, gilt? Und wir wissen, wie Thomas von Aquino der vita activa die vita contemplativa, dem thätigen Weltleben das still beschauliche Leben gegenüberstellt und diese Beschaulichkeit entschieden bevorzugt. Die Hinweisung auf die Nothwendigkeit und Lieblichkeit des beschaulichen Lebens liegt hier in jenen Gestalten, die hinter den Sitzenden in stehender Stellung dargestellt sind. Entspricht nicht jene liebliche Frauengestalt, die durch ihre leise nach unten geneigte Kopfwendung und durch ihre charakteristische Handbewegung ihr tiefes Sinnen deutlich bekundet, auf das bestimmteste dem Vir contemplativus des Bildes in Florenz? Und jene beiden, in trautem Wechselgespräch befindlichen Paare, die immer nur als weltliche Liebespaare bezeichnet werden, sind sie nicht ganz in derselben Weise als das gottselige Zusammensein gottseliger Menschen zu fassen, wie im Florentiner Bilde jenes fromm dahinwandelnde Paar, das, wie es im hohen Liede heißt, nach der Quelle jener süßen Wässer sucht, die vom Libanon fließen und die nicht vergiftet sind von den Listen des Teufels?

Nicht zu der weltlichen Deutung, die jetzt die allgemein herrschende ist, sondern einzig und allein zu dieser scholastisch symbolischen Deutung stimmt es, daß über dieser Gruppe so zahlreiche Engelschaaren zum Himmel hinauf- und vom Himmel herabschweben. Vasari, dem das Verständniß der mittelalterlichen Symbolik völlig abhanden gekommen war, nennt die beiden untersten Flügelgestalten, die zwischen den Zweigen des Haines umherflattern, Liebesgötter, mit ihren Pfeilen nach den Herzen der Frauen zielend. Spätere Erklärer nennen sie Todesgötter; und in diesem Sinn hat ihnen die Uebermalung umgebogene brennende Fackeln in die Rechte gegeben, von denen der Bericht Vasari's nichts weiß. Heidnische Eroten, heidnische Todesgenien in einem christlichen Kirchenbild des 14. Jahrhunderts? Es sind Engel, wie ja auch Vasari selbst die beiden ganz gleichgestalteten, eine Schriftrolle haltenden nackten Flügelgestalten der nächstfolgenden Gruppe ganz ausdrücklich als Engel bezeichnet. Und hoch oben in den Lüften schwebende Cherubim, mit dem Gnadenzeichen des Kreuzes herabkommend, die Seelen der Seligen in Empfang zu nehmen, oder die bereits in Empfang genommenen, die nach byzantinischer Ueberlieferung in nackter Kindesgestalt dargestellt sind, jubelnd und liebend zur Herrlichkeit des Paradieses emportragend. Unwillkürlich erinnert diese Darstellung der die Seelen entführenden geflügelten Engel an das Harpyienmonument von Xanthos, und in dieser unbewußten Aehnlichkeit zeigt sich nur um so rührender und eindringlicher, wie an die Stelle düsteren Todtendienstes jetzt die fröhliche Botschaft der Erlösung getreten ist.

Angesichts dieser hehren heilbringenden Engelsgestalten will man von Boccaccio'schem

Novellenton sprechen? Es ist das Reich derer, die die Sünde überwunden haben; es ist das Reich der von Gott Begnadeten.

Mit der veränderten Auffassung eines so wichtigen Theiles des Bildes wird auch die Auffassung der Gesammtdarstellung eine von Grund aus andere.

Unmittelbar neben dieser anmuthigen Idylle der Reinen und Gerechten das Bild entsetzenvollen Grausens und Schreckens. Unten am Boden, über- und nebeneinandergehäuft, dichte Reihen langhingestreckter Todter; Könige und Königinnen mit ihren Kronen, Ritter und Bürger, Mönche und Nonnen und Weltgeistliche in ihren Ordenskleidern und mit den Abzeichen ihrer Würde. Und hoch aus den Lüften herab braust in ungestümer gieriger Beutelust die dämonisch gewaltige Gestalt des Todes; eine entfesselte grauenvolle Megäre mit Fledermausflügeln und Krallenfüßen, alt und schreckhaft in ihren Gesichtszügen, die Augen und den Mund zornsprühend weit geöffnet, die aufgelösten langen Haare und das lange dunkle Gewand wild emporflatternd, in den Händen die hochgeschwungene unerbittliche Sense. Es ist das Motiv Petrarca's, der den Tod beschreibt als ein Weib in tiefschwarzem Gewande, mit einer Wuth, die selbst Giganten erschrecke. Eine echt michelangeleske Gestalt voll düsterer Erhabenheit, gleich ergreifend durch die dämonische Furchtbarkeit ihrer gespenstisch unheimlichen Formenphantastik, wie durch die dämonische Furchtbarkeit ihres plötzlichen unaufhaltsamen siegesbewußten Hervorstürmens. Gewiß ist es richtig, dieses grause Leichenfeld Triumph des Todes zu nennen; ein Ausdruck, den Vasari noch nicht kennt, der aber im Anschluß an Petrarca's Trionfo della Morte allgemein üblich geworden. Aber zu übersehen ist nicht, daß der Künstler sehr scharf und bestimmt betont hat, daß der Tod ein Grauen und Schrecken nur für die ist, die der ewigen Gnade durch ihre Sünde untheilhaftig geworden. Wohl wird auch aus dieser Gruppe eine Seele von einem Heilsengel emporgeführt, denn auch die zur Seligkeit Berufenen müssen durch den Tod hindurchgehen. Die weitaus größte Mehrzahl aber sind unrettbar Verdammte. Wie in vielen der Todten selbst durch Gestalt und Emblem auf Völlerei und Geiz und alle die anderen Laster hingewiesen wird, so stürzen die Teufel, ein schreckhaftes Gewirr fratzenhafter Umbildungen antiker Pans- und Satyrgestalten mit Fledermausflügeln und Vogelkrallen, höhnend auf die Todten herab und tragen die auch hier in Kindesgestalt dargestellten Seelen empor durch die Lüfte, sie in den Schlund hochragender feuerspeiender Berge zu werfen.

Zwei schwebende Engel halten eine Schriftrolle, die dem Beschauer mahnend zuruft:

Schermo di savere e di richezza,	Des Wissens Schirm, des Reichthums Pracht,
Di nobiltate e ancor di prodezza,	Auch Adel nicht und Leibesmacht,
Vale niente ai colpi di costei;	Vermag dir Schutz zu bieten gegen diesen.
Ed ancor non si truova contral lei,	Und noch hat sich kein Weg gewiesen,
O lectore! neuno argomento.	Dem letzten Schlage zu entfliehen.
Eh! non avere lo'ntelletto spento	Du mußt dich in dein Innres ziehen,
Di stare sempre si apparecchiato	Und immer so dich wohl gerüstet finden,
Che non ti giuga immortal peccato.	Daß frei du bist von schuldvoll schweren Sünden.

In erschütternd scharfem Gegensatz unmittelbar neben der Wonne der Seligkeit das Grausen der Verdammniß. Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an. Aber die Gottlosen werden gestraft werden, denn sie achten des Gerechten nicht und weichen vom Herrn. Weisheit Salomonis 3, 1 und 10.

Dies ist die eine Hälfte des Bildes.

Sicher ist es mit wohlberechneter Absicht geschehen, daß, obwohl in einzelnen Figuren

die eine Darstellung in die andere hinüberragt, die in der Mitte sich erhebende schroffe Felswand das Bild scharf in fast zwei gleiche Theile trennt. Folgerichtig schildert die andere Hälfte das irdische Leben, das die Vorbereitung zum Tode ist.

Zwei verschiedene Darstellungen; nicht nebeneinander, sondern übereinander.

Auch hier wieder die scholastische Unterscheidung der vita activa, des Weltlebens, und der vita contemplativa, der frommen Beschaulichkeit.

Unten die vita activa.

Mag das Weltleben ein Leben des Elends, mag es ein Leben des äußeren Glanzes sein, immer ist es ein Leben der Nichtigkeit, ein Leben ohne Frieden und ohne Halt. Dies ist die ernste Lehre, die diese Darstellung predigt.

Jener Todtengruppe zunächst und in diese sogar hineinragend eine Gruppe Elender und Gebrechlicher. Altersmüde, Kranke, Bettler, Krüppel jeglicher Art; von markerschütternder Wahrheit und zugleich von einer idealisirenden Kraft, wie sie nur einem großen Künstler zu Gebot steht. Es sind die mühselig Beladenen, die trostlos Verlassenen, die keine andere Rettung kennen als die Befreiung durch den Tod. Einer von ihnen reicht der vorüberstürmenden Todesmegäre eine Schriftrolle entgegen; sie enthält die ergreifenden Worte:

„Dacchè prosperitade ci ha lasciati,	Dieweil das Glück sich ganz von uns gewendet,
O Morte, medicina d'ogni pena,	So komme bald, du Heiler aller Noth,
Deh vieni a darci omai l'ultima cena!“	Gieb uns das letzte Mahl, o komme, Tod!

Hinter dieser Gruppe des Jammers das heitere Bild glänzender Weltlust. Eine vornehme fröhliche Jagdgesellschaft, kronengeschmückte Herren mit stolzen Damen und zahlreichem Gefolge; wohlgemuth einherreitend, Falken auf dem Arm, Jagdhunde zu ihren Füßen. Es ist symbolisch bedeutsam, daß oben auf dem Bergabhange, unmittelbar über den letzten Gestalten des Zuges, ein Fuchs eine unschuldige Taube erwürgt. Und auch hier wieder der ernste Mahnruf, daß alle diese Lust und Pracht nur eitel und gleißnerisch ist. Plötzlich wird der fröhliche Zug erschreckt durch den Anblick dreier offener Gräber, aus denen wurmzerfressene verwesende Leichen hervorstarren. Neben den Särgen ein frommer Einsiedler, in den Händen eine Schriftrolle, auf welcher man, so weit sie entzifferbar ist, (Crowe und Cavalcaselle. Deutsch, Bd. II, S. 21), den Spruch liest:

Se nostra mente fia ben acorta	Wenn unser Sinn sich kräftig läßt durchdringen
Tenendo risa qui la vista aflitta,	Vom Anblick hier der grauenvollen Leichen,
La vana gloria ci sara sconfitta.	Dann wird der Thorheit Eitelkeit in uns verbleichen,
La superbia ci sara da morte.	Und unser Stolz wird nicht nach falschen Zielen ringen.

Mit meisterhafter Kunst hat der Künstler das Staunen und Entsetzen, das Empfinden und Sinnen der so jäh aufgestörten Menschen und Thiere zum Ausdruck gebracht.

Und nun in der oberen Darstellung als Gegensatz zur Friedlosigkeit des weltlichen Lebens der stille unzerstörbare Friede des geistlichen, des fromm beschaulichen Lebens, die Ruhe in Gott.

Es ist die stille Heiligkeit der Einsiedler in der Thebais.

Die Größe des Künstlers zeigt sich auch hier. Er verliert sich nicht in alle die verwirrenden biographischen Einzelheiten, durch welche byzantinische Darstellungen dieser Art (vgl. d'Agincourt, Taf. 82), ja durch welche auch noch die spätere Darstellung Pietro Lorenzetti's im Camposanto zu Pisa selbst sich um alle Einheit und Gesammtwirkung



Zeitschrift für bildende Kunst XIII.

Der Triumph des Todes. Frescogemälde im Camposanto zu Pisa.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig



brachten; er hält sich nur an die großen, allgemein wesenhaften Züge. Zwei ehrwürdige Greise, vor einer Waldkapelle in Bibellesen und stille Andacht versunken; ein dritter Einsiedler voll frommen Erstaunens das Wachsthum seiner Gartenpflanzung betrachtend; ein vierter eine Rehziege melkend. Dazu das stille Leben friedlicher Waldthiere. Ein ergreifendes Bild glückseligsten Seelenfriedens! Wer die stumme Mahnung der drei Todten versteht und der Welt entsagt, der hat das beste Theil erwählt.

Die schriftlichen Quellen bezeugen, daß die Beziehung dieser Darstellungen auf den Gegensatz des thätigen und beschaulichen Lebens die richtige, die in der Natur der uralten Ueberlieferung selbst liegende ist.

Schon längst ist darauf hingewiesen worden, daß das Motiv der Darstellung des Jagdzuges und der drei Todten in der Legende „Li trois Mors et li trois Vis" wurzelt, die sich im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts in Frankreich herausgebildet und schnell über ganz Europa verbreitet hatte. Ein düsteres Memento mori, eine ernste Mahnung an die irdische Nichtigkeit und an die Nothwendigkeit innerer Umkehr!

Die drei Todten mit ihrem steten Refrain:

Telz comme vous un temps nous fumes
Telz serez vous comme nous sommes.
„Du bist, was ich gewesen bin,
Ich bin, was Du wirst werden."

Und die drei Lebenden mit der reumüthigen Erkenntniß:

„Or elisons, je vous emprie,
Désormais la meilleure partie,
Qui mal fait et ne se repente,
Il aura peine et tormente."

Ebenso ist bekannt, daß die alte Darstellung der Einsiedler in der Thebais jetzt nur deshalb wieder so emsig gepflegt wurde, weil die neuen Mönchsorden, besonders die Dominicaner, emsig beflissen waren, diese alten Legenden wieder in das Gedächtniß zu rufen. Jacobus da Voragine, ein Dominicaner in Genua, hatte in seiner Legenda aurea diese frommen Einsiedlergeschichten gesammelt; Domenico Cavalca, ein Dominicaner in Pisa, wußte ihnen in seinen italienischen Uebertragungen den Reiz anmuthigster Novellen zu geben; die geistlichen Schauspiele prägten sie unvergeßlich der Volksphantasie ein.

Aber geht man einen Schritt weiter, so entdeckt man, daß sowohl die französische Legende von den Todten und Lebenden wie die Legende von den Einsiedlern selbst wieder nur abgeleitete Quellen sind, die auf einen sehr alten und entfernten Ursprung zurückweisen, und daß sie von Anfang an als mit einander im innigsten Zusammenhang stehend gedacht sind. Es ist eines der überraschendsten Ergebnisse der neueren Sagenforschung, daß genau derselbe Grundgedanke von der Wesenlosigkeit des weltlichen Treibens und von dem Vorzug der stillen Beschaulichkeit, ja daß genau dieselbe Zusammenstellung der Altersmüden und Gebrechlichen, der schreckhaften Leichen und der ernst sinnenden Einsiedler bereits von der alten indischen Buddhasage vorgezeichnet ist. In die christliche Phantasie wurde diese Buddhasage durch den geistlichen Roman „Barlaam und Josaphat" eingeführt, dessen Verfasser Johannes Damascenus, oder wer es sonst ist, die Jugendgeschichte Josaphats fast wörtlich der Jugendgeschichte Buddha's nachgebildet hatte. Die Sage wird von

Max Müller in seinen Essays erzählt (deutsche Ausgabe. Bd. I, S. 185 ff. Bd. III, S. 326 ff.): Buddha, der königliche Prinz, erhält endlich die Erlaubniß, die Paläste seines Vaters, des Königs, in die er bisher eingeschlossen gewesen, verlassen zu dürfen. Bei seiner ersten Ausfahrt begegnete er einem abgelebten hinfälligen Greise. Was ist dies für ein Mann, fragte der Prinz seinen Wagenlenker. Ist diese Gebrechlichkeit etwas nur ihm Eigenthümliches oder ist sie das allgemeine Loos aller erschaffenen Wesen? Herr, erwiederte der Wagenlenker, dieser Mann bricht zusammen unter der Last des Alters; Dein Vater, Deine Mutter werden in den gleichen Zustand kommen, es ist das unvermeidliche Endschicksal aller Geschöpfe. Der Prinz kehrte in die Stadt zurück, ohne den Lustgarten zu besuchen. Auf einer zweiten Ausfahrt erblickte der Prinz einen Kranken, der, abgemagert und vom Fieber aufgerieben, kaum noch die Kraft hatte zu athmen. Nachdem er den Wagenlenker abermals um diese Erscheinung befragt und von ihm Aufschluß erhalten hatte, rief er aus: Ach, die Gesundheit ist nur ein Spiel eines Traumes; wo ist der Weise, der, wenn er sieht, was er eigentlich ist, länger an Lust und Freude Gefallen finden kann? Der Prinz ließ den Wagen umwenden und kehrte nach der Stadt zurück. Bei seiner dritten Ausfahrt erblickte der Prinz unterwegs eine Leiche, die auf einer Bahre lag. Der Prinz fragte wiederum den Wagenführer und brach, nachdem ihn dieser belehrt hatte, in die Worte aus: Wehe wehe über die Jugend, die dem Alter unterliegen muß! Wehe über die Gesundheit, die so vielen Krankheiten zur Beute wird! Wehe über das menschliche Leben, das so kurze Zeit währt! Wir wollen umkehren. Und als der Prinz nach langer Zeit wieder einmal eine Ausfahrt machte, gewahrte er einen Einsiedler, der ruhig und gelassen den Blick zum Boden senkte und sein geistliches Gewand mit Würde trug. Was ist das für ein Mann, fragte der Prinz. Herr, erwiederte der Wagenlenker, dieser Mann ist einer von denen, die man Bhikschu's oder Bettler nennt; er hat auf alle Vergnügungen, alle Wünsche verzichtet und führt ein Leben der Strenge; er sucht sich selbst zu überwinden und hat ein beschauliches Dasein gewählt. Der Prinz versetzte, dies ist gut und wohl gesprochen. Die Weisen haben stets das beschauliche Leben gepriesen; es wird meine Zuflucht und die Zuflucht anderer Menschen werden; es wird uns zu wahrem Leben, zu Glück und Unsterblichkeit führen.

In der Kirche zu Badenweiler findet sich auf einem Wandbilde, das W. Lübke vor einigen Jahren von der Tünche befreit hat, die gleiche Darstellung der alten Legende von den drei Todten und den drei Lebenden. Noch übereinstimmender aber ist ein kleines Holzbild in der Akademie zu Pisa, im zweiten Saal; es zeigt denselben Gegensatz des thätigen und beschaulichen Lebens. Unten der Zug der Könige und ihres Gefolges und die drei in den Särgen liegenden Leichen; oben aber auf Bergeshöhe im stillen Gespräch drei heilige Frauen.

Was ist das Ergebniß?

Auch das berühmte Bild des Trionfo della Morte im Camposanto zu Pisa steht durchaus auf dem Boden der Dominicanerkunst, ebenso wie die Bilder der spanischen Kapelle in Florenz und das Bild in Badenweiler Dominicanerkirchen angehören und wie das Bild in der Akademie zu Pisa durch die schwarz und weiß gefleckten Hunde, die die Staffage des landschaftlichen Hintergrundes bilden, den Dominicanerursprung bezeugt. Noch in den feierlichen Bußgängen, welche Savonarola in Florenz veranstaltete, wurde ein Wagen mit der Statue des Todes in der Stadt umhergeführt und dabei das alte Bußlied gesungen:

Fummo già come voi siete
Voi sarete come noi;
Morti siam, come vedete,
Cosi morti vedrem voi.
E di là non giove poi
Dopo il mal far penitenza.

Und ferner ist klar, daß die jetzt übliche Bezeichnung „Triumph des Todes" zwar für den einen Theil des Bildes gilt, für das Ganze aber zu eng ist. Das gewaltige Bild ist die großartig monumentale Zusammenfassung und Darstellung der gesammten scholastischen Moralphilosophie, der Lehre vom gegenwärtigen Leben in seinem Gegensatze als weltlich thätiges und geistlich beschauliches Leben, und der Lehre vom künftigen Leben in seinem Gegensatze als Verdammniß und Seligkeit.

Wenn, wie Förster in seinen „Beiträgen" (S. 109) berichtet, die alten Archive in Pisa die im Camposanto diesem Bilde benachbarten Bilder des Weltgerichtes und der Hölle als Paradiso und Inferno, den sogenannten Triumph des Todes aber als Purgatorio anführen, so ist bewiesen, daß die Zeitgenossen eine ähnliche Auffassung hatten.

An ergreifender Innerlichkeit und an erschütternder Tragik ist es das gewaltigste Bild des vierzehnten Jahrhunderts. Eine dämonische Genialität, die in jedem Zuge an Dante und Michelangelo mahnt! Um so schmerzlicher ist es, daß wir den Meister nicht kennen. Die Fabeleien Vasari's, welcher Orcagna als den Meister des Bildes nennt, sind im Vergleich mit den beglaubigten Bildern Orcagna's unhaltbar. Ist vielleicht aus erneuter Durchforschung der Dominicanerarchive in Pisa noch eine Lösung dieser vielverhandelten Streitfrage zu hoffen?



Die nationale Kunstausstellung zu Neapel 1877.

Von C. von Fabriczy.

Mit Illustrationen.

I. Die moderne Kunst.

1. Skulptur.

(Fortsetzung.)

he wir uns nun zu den Auswüchsen der Skulptur wenden, haben wir noch aus dem in der modern-italienischen Kunst so stark ausgebeuteten und auch hier reich vertretenen Stoffgebiete der theils realen, theils idealen Porträtstatuenbildnerei einige Werke herauszuheben, die unter den vielen durch ein oder das andere glückliche Motiv hervorragen. Vor allem ist hier der einzig tüchtigen Porträtstatue der Ausstellung zu gedenken, jener des Dichters Parini von Emilio Franceschi (dem Bildner des früher besprochenen „Arabischen Führers"). Sie hat vor ihren mitausgestellten Schwestern den unläugbaren Vorzug einer lebensvollen Gestaltung voraus. Aus den Zügen des Gesichtes leuchtet uns das Wesen des mehr ironisch wohlwollenden als sarkastisch strengen Satirikers unverkennbar entgegen, und auch die ganze Gestalt des meines Erachtens mit feinem Gefühle nicht stehend, sondern sitzend, mit beobachtend vorgeneigtem Oberkörper und kaum merklich nach oben gewandtem Blicke gebildeten Dichters bekräftigt den Eindruck des Physiognomischen. Zu diesem paßt nun die zeitgenössische Kleidung vortrefflich. Schnallenschuhe, Strümpfe, seidene Kniehosen, langschooßiger Rock mit hohem, überschlagenem Kragen und vor Allem die zierliche Brustkrause bilden in ihrem Ensemble eine so trefflich ergänzende Versinnbildlichung der Bonhommie dieses liebenswürdigen Charakters und sind mit vollendeter Technik zwar, aber auch mit so feiner Beobachtung der erlaubten Grenze der naturalistischen Detailirung behandelt, daß man dafür gerne die Ueberschreitung derselben in der minutiösen Nachbildung des Stoffdessins am Sessel, wie der Schnitzereien an seinen Beinen nachsieht. Unter den mehr auf Grundlage der subjektiven Phantasie des Künstlers als der realen Tradition der Geschichte gebildeten, also nur uneigentlich so zu benennenden Portraitstatuen ist vorerst des Palermitaners De Lisi



„Gli amori degli angeli", Marmorgruppe von Bergonzuoli.

Gypsmodell des Malers Zingaro, des Quintin Massys des Südens, anzuführen, dargestellt, wie er im Gewande des Schmiedelehrlings, an den Ambos gelehnt, einen freien Moment der Arbeit dazu benützt, um auf einem Blatte etwas zu skizziren. Die gespannte Aufmerksamkeit, der durchdringende Blick, der die Formen in sich aufzunehmen bestrebt ist, ehe er sie im nächsten Momente wiedergeben wird, ist dem feingeschnittenen Gesichte treffend aufgeprägt und belebt die ganze, in den Umrissen flüssige, in der Formenbildung delikate, elastische Jünglingsgestalt. Das zwanglos Natürliche der Pose erhöht den guten Eindruck des hübschen Bildwerkes. Rota's (aus Genua) Marmorstatue des jugendlichen Salvator Rosa im Zeitkostüm wirkt in der ungesuchten Natürlichkeit, in welcher er dasteht, den Griffel in seiner Rechten am Munde, ein Skizzenbuch in der Linken, recht anziehend, leidet aber an einer gewissen Starrheit der Züge, die bei der jugendlichen Bildung derselben doppelt unangenehm auffällt. Bedeutender ist Civiletti's Marmorstatue des jungen Dante, der halb sitzend, halb stehend an einen Baumstumpf gelehnt, das lockenumrahmte Haupt gesenkt, den halb träumenden, halb forschenden Blick des großen, durchdringenden Auges nach oben gerichtet gebildet ist. Die zarte Weise, wie die jugendlich unentwickelten Formen besonders des Oberkörpers durch und unter dem enganliegenden Gewande zum Ausdruck gebracht sind, der anmuthige Fluß der Konturen und der bedeutende Ausdruck im Physiognomischen lassen bei delikater, doch nicht geleckt glatter Behandlung des Marmors den begabten Bildner der Cäsarstatue wiedererkennen, der aber doch nicht umhingekonnt hat, in einem an dem Baumstumpf sich emporrankenden, blüthenbedeckten Rosenzweige dem Ungeschmacke seinen Tribut zu zollen. Des Römers Biggi sitzender Savonarola (lebensgroßes Gypsmodell) ist ein im Kompositionsmotiv ziemlich unbedeutendes, ja etwas steifes Werk, das aber durch die markige Behandlung der prononcirten Züge des glaubenseifrigen Schwärmers vor manch' anderer ähnlicher Statue der Ausstellung hervorragt. Dagegen ist die Gypsstatue seines Ordens- und Klosterbruders, des kriegerisch-humoristischen Mönches Fanfulla, die wir — weil ihr Gegenstand durch Azeglio's Roman Ettore Fieramosca in Italien eine historische Popularität erlangt hat — hier in dieser Reihe mit anführen, von dem jungen Leccesen Bortone, ein in lebensvoller Charakteristik frisch und keck hingeworfenes Bildwerk von realistisch kräftiger Modellirung, das den Helden sitzend, in Kutte und Helm, sein Schwert schleifend, darstellt und die Hingabe, mit der er dieß Geschäft betreibt, in den angespannten Zügen des zwar unschönen, aber von den Funken des Humors gelungen belebten Gesichtes, sowie in den einzelnen Linienmotiven des Körpers, — dem einen an sich gezogenen Beine, das in der Hitze des Geschäftes seinen Schuh verloren, und dem anderen im Suchen nach einem Stützpunkt sich steif vorstreckenden, — so überzeugend versinnbildlicht, daß wir über die innerste Herzensneigung des prächtigen Mönches, die ihn mehr in Kampf und Streit als vor den Altar treibt, keinen Augenblick im Unklaren bleiben.

Auf unserer bisherigen Wanderung durch die Säle der Skulpturausstellung waren wir von dem Bestreben geleitet, das Schöne, das dieselben bargen, aufzufinden und uns an demselben zu erfreuen und zu erheben. Es ist uns dieß vor manchen der vorbesprochenen Werke gelungen. Damit ist es nun vorüber. Unsere ferneren Schritte wird nicht mehr die Freude am Schönen, die Erwartung der Belohnung unserer geistigen Arbeit durch den Genuß des sinnlich-geistigen Schauens, den die Kunst allein gewährt, leiten; von nun an ist es — wenn wir so sagen dürfen — das pathologische Interesse an der krankhaften Entwickelung, die ein bestimmter Kunstzweig bei einem für denselben vorzugsweise begabten Volke genommen hat, das uns vorwärts treibt, das uns — selbst wenn wir momentan von manchem Glänzenden geblendet sein sollten, — doch nach kurzem Besinnen zu keinem andauernden Genusse kommen läßt, das uns aber trotzdem, — wegen der historischen Thatsache des Bestehens jener Entwickelung — die Nothwendigkeit auferlegt, uns einer Besprechung und Würdigung der einzelnen Phasen, in denen sie vor sich geht, und der Symptome, die sie hervorruft, zu unterziehen.

Die Wahrheit des alten Spruches: in natura saltus non datur gilt für die Entwickelung in der Kunst ebenso wie für jene in der Natur, und so finden wir denn auch in unserem speciellen Falle auf jenem Grenzgebiete, welches zwischen der reinen und der manierirten Skulptur liegt, einige Werke, die wir vorerst besprechen wollen, ehe wir ganz in das Reich des Effekt-

haschens um jeden Preis, der kleinlichen Handwerksarbeit eintreten. Schon bei einzelnen der vorangeführten Werke mußten wir die Hinneigung zum Naturalismus, die die künstliche Harmonie derselben gefährdete, zugeben, ja oft geradezu hervorheben. Dieser bildet nun das vorwiegende Kennzeichen jener Bildwerke, die wir jetzt zuerst aufsuchen wollen. Kopiren der Natur, aber wenigstens nichts Schlechteres, Raffinirteres, ist das Ziel, das den jungen Römer Ercole Rosa bei der Komposition seiner mit dem ersten Preise gekrönten Gypsgruppe der beiden „Brüder Cairoli“ geleitet hat. Die Preiskrönung nun wäre verzeihlich. Ist es ja doch eine dem Andenken des lebenden Geschlechts noch gegenwärtige, erhebende Episode aus einem der letzten Kämpfe um die Einigung des italienischen Volkes, die sich der Künstler zum Vorwurf genommen; ist es ja doch der Schutz, den der eine Bruder mit seinem eigenen Leben der an seiner Seite hingesunkenen Hülle des anderen Bruders vor der Rohheit des siegestrunkenen fremden Feindes bietet, den der Bildner glorificirt: ein Stoff, so hoch und hehr und der Verewigung durch die Kunst so fähig und würdig, wie kaum ein anderer! Leicht ist daher in den kaum zur Ruhe gelangten patriotischen Gefühlen, die das italienische Volk in seinem ganzen Wesen seit Langem erfüllten, eine Erklärung für den Ausspruch der Jury (der doch auch in italienischen Künstlerkreisen angefochten wird) gefunden. Allein größer ist das künstlerische Vergehen des Meisters, der die Gruppe geschaffen. Der eine der Brüder steht in gewaltsam angespannter Stellung da, die erhobene Rechte hält den Revolver, die Linke läßt den Körper des zu Tode getroffenen Bruders zur Erde gleiten; das rechte Bein ist, wie schützend, über den Leib des Bruders geschritten. Wir fühlen es, der nächste Moment bringt nothwendig wieder einen entscheidenden Schlag: entweder der Schützer sinkt auch zu Tode getroffen hin, oder er hat wenigstens die theure Hülle den Seinen unentweiht erhalten. Im Motiv liegt so grandiose Einfachheit, daß jedes menschliche Herz zu unmittelbarem Mitfühlen gedrängt wird; die plastische Gestaltung dieses Motivs, wie wir sie in allgemeinen Umrissen zu skizziren suchten, ist nicht mißlungen, im Gegentheil, der Aufbau der Gruppe verkündet einen die Erfordernisse und Wirkungen der Plastik wohl kennenden Künstler; die technische Beherrschung der Formen ist eine vollkommene, der Ausdruck der Leidenschaften in den Köpfen ein meisterhafter. Allein all' dies Löbliche wird großentheils durch die Art der Ausführung neutralisirt, die von der genauesten Nachbildung der Wirklichkeit geleitet wurde. Nicht nur scheinen die nichts weniger als schönen individuellen Gesichtszüge der beiden Brüder ganz getreu wiedergegeben zu sein, nicht nur ist jedes Detail der historisch gewordenen Uniform der Garibaldischen Freiwilligen mit peinlicher Genauigkeit nachgebildet; das Werk ist auch mit anderen geradezu kleinlichen Details, wie Uhrketten, Feldflaschen, Baumstämmen, Blättern u. s. f. erdrückt, und die Vorzüge desselben durch die mit diesem Stoffe nun und nimmermehr verträgliche Kleinlichkeit der Ausführung vernichtet.

In Conception und Wirkung ähnlich ist Amendola's (aus Neapel) Gypsgruppe „Kain und sein Weib“. Die überlebensgroße Gestalt des Ersteren steht mit in die Brust gesunkenem, von langem Haupt- und wirrem Barthaare umrahmten Kopfe, düstern Ausdrucks in sich versunken da; die am Körper herabhängenden Arme haben sich mit den krallenähnlichen langen Nägeln der Hände krampfhaft in das überwuchernde Muskelgewebe der Oberschenkel eingegraben (sic!), eine unförmliche, einer Thierhaut ähnliche Masse ist um die Lenden der im Uebrigen ganz nackten Gestalt gelegt. Das Weib, — auch bis auf eine ähnliche um den Leib geschlungene Hülle ganz nackt, — hat ihre Hände an seine Oberarme erhoben, drückt sich, da sie viel kleiner gebildet ist als er, geradezu an seinen Leib und erhebt ihr von schilfig wirrem Haar umflossenes Haupt wie flehend gegen ihn. In den abstoßend häßlichen Gesichtsformen Kain's wollte der Bildner wohl die ursprüngliche Wildheit, in den übrigen Motiven das erste Aufdämmern des geistigen Bewußtseins als Folge der Erschütterung durch die grauenvolle That charakterisiren. Allein diese Gestaltung des Stoffes vermag nicht zu befriedigen, und die übertrieben schwere, wuchtige Behandlung der Formen ist noch weniger geeignet, den Eindruck des häßlichen Motivs zu mildern. Trotzdem ist dem Werke Originalität der Conception und Kraft der Gestaltung nicht abzusprechen, seinem auf den Wegen des Häßlich-Charakteristischen wandelnden begabten Schöpfer aber eine entschiedene Umkehr zu wünschen.

Auch des (als Bildner des schlafenden Hirtenknaben schon erwähnten) Neapolitaners Beliazzi

Gypsgruppe: „L'avvicinarsi della procella“ (der nahende Sturm) ist hier einzureihen. Mutter und Töchterchen sind in vollem Ankämpfen gegen den ihre Kleider in bauschigen Falten auftreibenden Sturmwind vorwärtsschreitend gebildet; die Mutter ein Bündel Reisig im einen Arme tragend, am andern das sich an sie schmiegende Kind festhaltend, welches sich die Rechte schützend über das Haupt deckt. Alles flattert an der Gruppe, vom Zipfel des Kopftuches der Mutter bis zum losgetrennten Gewandsaume (sic!) am Röckchen des Kindes. Durch das vom Ankämpfen gegen den Sturm bedingte Anlegen des groben Wollstoffes der Untergewänder an die Körper treten die Formen dieser in schweren, ungegliederten Konturen unschön hervor, und ein absichtlich betonter Ausdruck in den Gesichtern, der durch die zum Schutze vor dem Sturm zusammengekniffenen Augen und gerunzelten Stirnen hervorgebracht wird, vollendet den Eindruck des Unbehagens, den man trotz äußerster Lebenswahrheit und vollständiger Beherrschung des Formellen vor der Gruppe deshalb empfindet, weil sie den Bedingungen plastischer Gestaltung eines so heiklen Stoffes so wenig gerecht wird.

Weniger naturalistisch in der Wahl des Motives als in der Detailirung desselben ist Franceschi (der Schöpfer des Parini und des Guida araba) in seiner Marmorstatue „Opimia“. Es ist nicht die altrömische Vestalin, von der uns Livius erzählt, sondern die durch Giovagnoli's Roman etwas in's Sentimentale herabgerückte, modernisirte Opimia, die der Bildner dargestellt hat. Die ausgestreckten Arme über das Knie gelegt, gesenkten Hauptes verzweiflungsvoll vor sich hinstarrend sitzt sie in dem Grabe, das sie lebend aufgenommen hat. Nur Arme und Hals sind nackt gebildet, doch läßt die bis an die Fußspitzen herabreichende, sich enge um den Oberkörper schließende gegürtete Tunica die Formen dieses letzteren durchscheinen. Das Motiv ist maßvoller gestaltet, künstlerisch sorgfältiger durchgebildet, als dies in der modern-italienischen Kunst sonst gewöhnlich vorkommt; es geht ein Zug wahrer Empfindung durch das Werk, dessen Formen mit der an seinem Meister schon oben gerühmten vollkommenen Beherrschung der Technik tadellos gebildet sind; und wäre nicht der chargirte Ausdruck des gar nicht „römisch“ gebildeten, sondern uns ganz modern anmuthenden Gesichtes, die naturalistische Behandlung des Haares und vor Allem jenes häßliche Auseinanderspreizen und In-die-Luftstrecken aller zehn Finger der übereinandergelegten Hände, sowie eine die Qualität des Stoffes zu aufdringlich betonende Behandlung der maßvoll und natürlich angeordneten Gewandung, so hätten wir auch dies dritte Werk des Meisters mit seinen beiden übrigen unter jene einreihen dürfen, vor denen wir mit ungetrübtem Wohlgefallen verweilen durften.

Als letztes der hiehergehörigen Werke müssen wir noch die Marmorgruppe „Kanaris auf Scio“ des Palermitaners Civiletti, dem wir schon zweimal — als Bildner Caesar's und des jugendlichen Dante — begegnet sind, näher betrachten. Hier freilich erscheint er uns als ein ganz Anderer, nicht zum Nachtheil der Würdigung seines vielgestaltigen Talentes zwar, aber unser künstlerisches Gefallen lange nicht in dem Grade wie dort gewinnend. — Die dargestellte Scene geht — ganz bezeichnend für die geschilderte Richtung der Skulptur — auf den Wellen, in einem Kahne vor sich. Am Vordertheile desselben hockt mit unterschlagenen Beinen, die Lunte in der Rechten, mit der vorgestreckten Linken den Schnabel des Fahrzeugs fassend, die mächtig gebildete Gestalt des kühnen griechischen Piraten; hinter ihm kniet, den Oberkörper weit nach vorne streckend, das Haupt spähend erhoben sein Genosse; die Rechte, auf die er sich stützt, hält den Haken, mit dem im nächsten Momente der schwanke Kahn das türkische Schiff entern und in Brand stecken wird, auf das die über Kanaris' rechte Schulter gelegte linke Hand hinweist. Auch seinen Körper, wie den des Genossen, deckt nur die kurze Schifferhose, das Haupt ein bequasteter Feß. In der kraftvoll muskulösen Bildung dieser Körper, die jeder Gefahr kühn entgegentreten, in dem entschlossenen Blicke dieser Augen, die den Tod nicht scheuen, in der Energie, die aus jeder Linie der Gruppe spricht, liegt für den Beschauer die Gewähr für das Gelingen des kühnen Unternehmens der Beiden. Das Motiv — wenn auch weniger einfach, nicht so unmittelbar ergreifend, wie das der „Brüder Cairoli“, zeigt dieselbe Energie der Gestaltung, die Ausführung dieselbe Herrschaft über das Stoffliche und es stört hier die übertriebene Detailirung des Nebensächlichen, weil dieses überhaupt fast ganz fehlt, nicht, wie bei jenem Bildwerke. Und doch ist es in seinem Gesammteindruck ebensowenig erfreulich wie jenes, weil dem

Stoffe die Berechtigung zur plastischen Gestaltung — in der Weise wenigstens, wie sie hier durchgeführt wurde — fehlt. Eine Scene, deren Pointe außerhalb der Darstellung liegt, die also von dem Beschauer — wenn ihm dies überhaupt gelingt — erst mit vieler Mühe durch Ergänzung des fehlenden Hauptmomentes zu einem Ganzen gestaltet werden muß, ist kein Vorwurf für ein Werk der plastischen Kunst, ist es umsoweniger, wenn ihr Schwerpunkt in dem Vorsichgehn auf schwankem Kahne und hoher See liegt. Alle Einzelheiten der Gestaltung, und mag sie auch noch so wahr, charakteristisch und vollendet sein, werden den Totaleindruck eines solchen Werkes für jeden unbefangen betrachtenden und rein fühlenden Sinn vor der Zernichtung durch obige Mängel nicht bewahren können.

Indem wir uns nun zu den weiten, wüsten Gefilden wenden, welche die Produkte der überwiegenden Mehrzahl der modern-italienischen Bildhauer erfüllen, kann es nicht unsre Absicht sein, auch nur an den bedeutenderen hiehergehörigen Werken die Unterlassungs- und Begehungssünden ihrer Meister gegen den Geist der Plastik nachweisen zu wollen. Wir werden uns im Gegentheil darauf beschränken, aus jeder Stoffkategorie nur eines und das andere Werk herauszuheben, um daran eine allgemeine Behauptung zu erweisen oder sie aus dessen Betrachtung zu abstrahiren. — Das Stoffgebiet dieser auf Irrwegen wandelnden Plastik ist das ausgedehnteste, ohne doch wirklich bildnerisch packende Motive aufweisen zu können. Jede von der Phantasie des Dichters in antiker oder moderner Zeit geschaffene Gestalt, jeder bizarre und phantastische Gedanke, jedes von dem realen Alltagsleben dargebotene Motiv wird von den Künstlern mit fieberhafter Hast aufgegriffen und im Sinne dieser Richtung verarbeitet, mag es nun die Eigenschaften zur plastischen Gestaltung besitzen oder nicht. Mit einer gewissen Ostentation, einer absichtlichen, aber instinktiv gerechtfertigten Verachtung geht diese Art von Skulptur den echt historischen Stoffen aus dem Wege; sie weiß es aus eigener Erfahrung, daß sie sich verbrennt, sobald sie sich an die Höhe eines historischen Motives wagt. In der plastischen Ausgestaltung dieses ungemein weiten Stoffkreises, in der Art und Weise, worauf hiebei vorzugsweise der Nachdruck gelegt wird, lassen sich bei durchgängig gleichmäßiger Betonung eines allen gemeinsamen Momentes — nämlich des äußersten technischen Raffinements in der Bewältigung des Materiales, und des crassesten Naturalismus in der Behandlung des Details — doch auch wieder verschiedene leitende Gesichtspunkte sofort unterscheiden, sobald man erst über die Masse einen Ueberblick gewonnen hat. Die Brutalität, mit der die Bildner gerade in der Enthüllung dieser ihrer intimen Gestaltungsabsichten verfahren, läßt hier stärker als je die Wahrheit des Goethe'schen „Man merkt die Absicht und man wird verstimmt" empfinden.

Ein großer Theil der Künstler — und dies sind die am meisten begabten — bestrebt sich, ihren Produkten mit aller Gewalt den Stempel des Chargirten, Gesuchten aufzudrücken, was nun theils schon durch die Wahl des Stoffmotives, theils erst durch die eigenthümliche Gestaltung desselben erreicht wird. Als Beispiel für die erstere Art sei des verstorbenen Mailänder Bildhauers Bergonzuoli Marmorgruppe „Gli amori degli angeli" angeführt (s. die Abbildg.). Ein mit weit ausgebreiteten Flügeln vom Himmel herabgeschwebter Engeljüngling hat eine ihm von unten entgegenschwebende Mädchengestalt nicht etwa umschlungen — das wäre ja zu natürlich! — sondern ihr die spitzen, kokett gebildeten Finger seiner Linken von hinten in das schwellende Fleisch der Brustmuskeln gedrückt, mit der Rechten ihr Haupt gefaßt, und ist eben im Begriffe, auf ihren lüstern gespitzten Mund einen Kuß zu drücken. Beide Gestalten schweben; zu ihrer Stütze dient nicht etwa der Rosenstrauch, der, mit einer Menge bis in's letzte Blüthenblatt herausgemeißelter Blüthen übersäet, sich zwischen den unschön gekreuzten Linien der Beine emporrankt, sondern vielmehr eine mächtige Draperie, welche die Gestalt des Mädchens von den Hüften an deckt und aus deren öden, aber mit allerlei prächtigen Sternendessins und gesteppten Säumen geschmückten Faltenflächen blos die Spitze eines ihrer Füße in die Luft herausragt. Ich kenne kein Skulpturwerk, in welchem dem natürlichen Gefühle des statischen Gleichgewichtes der schweren Materie, dessen Befriedigung der Beschauer vor allem Anderen fordert, ehe er sich einem

ruhigen Genuß des Bildwerkes hingeben kann, in gleich unverzeihlicher Weise in's Gesicht geschlagen wäre. — Von wirklicher Durchbildung der geleckt und dabei jugendlich unreif gestalteten Formen, von einem harmonisch fließenden Ineinandergreifen der Linienmotive, von wahrem Schwung der Conception oder gar von einer seelischen Belebung der glatt und leer gebildeten Gesichtsformen ist nun schon gar nicht die Rede. Das einzige höchst problematische Verdienst des Künstlers ist die virtuos-raffinirte Bewältigung der schweren (pesanten) Materie, das Werk ein bildnerisches Seiltänzerkunststück.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters, von Dr. J. Rudolph Rahn. Zürich, Verlag von H. Staub, 1876.

In einem stattlichen Octavbande von 841 Seiten, geschmückt mit 167 Holzschnitten und 2 beigefügten Tafeln, liegt Rahn's treffliches Buch, dessen erster Theil von anderer Seite her in dieser Zeitschrift bereits Besprechung gefunden hat, nunmehr vollendet vor. Wer aus eigner Erfahrung Mühen und Opfer solcher Arbeiten kennt, ist vielleicht am ersten berufen, die überwundenen Schwierigkeiten zu würdigen und das Geleistete abzuschätzen. Rahn's Buch giebt in der That, mit bewundernswürdiger Sorgfalt und mit hingebendem Fleiß gearbeitet, eine Geschichte der bildenden Künste seines Vaterlandes, auf welche dieses mit Stolz hinzublicken alle Ursache hat. Wie es so oft in der Schweiz vorkommt, ist es auch hier die opferwillige Hingabe eines Einzelnen an seinen Gegenstand, der wir dies Werk verdanken. Ueberall erprobt sich der Verfasser als ein Mann, der nicht blos die Denkmäler seiner Heimath mit großer Gewissenhaftigkeit erforscht hat, sondern der auch die Monumentalschöpfungen der tonangebenden Länder und ihre wissenschaftliche Darstellung so genau kennt, daß ihm die sonst der Lokalforschung so leicht anhaftenden Mängel einseitiger Ueberschätzung des Vorgefundenen völlig fremd sind. In der That ist das Bild, welches die Monumentenwelt der Schweiz bietet, wie der Verfasser selbst freimüthig ausspricht, auf den ersten Blick nichts weniger als bestechend oder gar überwältigend. Auf drei Seiten umschlossen von den bedeutenden Kunstgebieten Süddeutschlands, des südöstlichen Frankreich und der Lombardei, bildet das Gebirgsland der Alpen gleichsam die steile Mauer, an der jene drei großen Kunstschulen ermattend zusammenstoßen. Die Wellen der Kulturbewegung verlaufen sich in schwachem Ausklingen von allen Seiten her auf diesem Grenzgebiete, das sich gegen die äußeren Einflüsse überall geöffnet erweist, sie ziemlich passiv über sich ergehen läßt, aber nicht genug eigne Kraft oder eignes Interesse besitzt, um dieselben mit schöpferisch umbildender Begabung zu modificiren.

Dennoch gewährt die Betrachtung dieses eigenthümlichen Gebietes nicht blos dem Einheimischen ein patriotisches Genügen, sondern auch die allgemeine Kunstgeschichte hat ein Interesse wissenschaftlicher Erkenntniß, diese Bereicherung ihres Materials mit Dank aufzunehmen. Denn wenn hier während des Mittelalters auch nicht eigentlich Monumente ersten Ranges geschaffen wurden, wenn die engen Lebensverhältnisse eines überwiegend in bäuerlicher Kultur steckengebliebenen Volkes, die Abwesenheit sowohl glänzender Fürstensitze, als mächtiger bürgerlicher Gemeinwesen damals im ganzen Lande der künstlerischen Entwicklung hinderlich war, so gewinnt doch gerade die stilistische Betrachtung bei der größten Vereinfachung oft einen besonderen Werth. Man erkennt die formbildende Kraft großer Kunstepochen selbst in den letzten leisen Schwingungen des künstlerischen Gedankens, und in diesen oft in besonders charaktervoller Weise.

Ein höheres künstlerisches Leben erwacht erst am Ausgang der romanischen Epoche und setzt sich dann in den markigen Schöpfungen des frühgothischen Stils fort. Monumente wie das Großmünster zu Zürich mit seinem prächtigen Kreuzgang, wie das herrlich über dem Rhein thronende Münster zu Basel mit seinem originellen Chorumgang und der Krypta, wie die

Stiftskirche von Neuenburg, die, ähnlich wie die Kirche von Neuweiler im Elsaß, alle Uebergangsstadien vom spätromanischen bis zum frühgothischen Stil zusammenfaßt, wie endlich die Kathedrale von Genf und das Juwel der schweizerischen Frühgothik, die Kathedrale von Lausanne, behaupten einen Ehrenplatz in der allgemeinen Kunstgeschichte. Für die spätgothische Zeit sind dann die Münster zu Bern und zu Freiburg nicht minder erheblich, allerdings Schöpfungen, die man als die letzten Ausläufer der süddeutschen Architekturschulen zu bezeichnen hat. Charakteristisch ist es sodann, daß eine sehr ansehnliche Reihe von Profanbauten sich auf Schweizer Boden erhalten hat, unter denen die Schlösser von Chillon, Lausanne, Vufflens und Neuenburg, das Rathhaus und das Spalenthor zu Basel hervorragen. Es ist das Verdienst des Verfassers, nicht blos diese Spitzen, in denen das architektonische Schaffen der Schweiz gipfelt, mit größter Sorgfalt geschichtlich dargestellt und künstlerisch gewürdigt zu haben, sondern auch die ganze Kette, aus welcher jene hervorragen, bis zum Unbedeutendsten sorgfältig geschildert zu haben.

Geringere Bedeutung hat dort während jener Epoche die plastische Kunst. Nimmt man die vereinzelten Leistungen an den Münstern zu Zürich und Basel, an der Stiftskirche zu Neuenburg, an den Kathedralen zu Genf und Lausanne aus, fügt man dazu, was an Grabdenkmälern im Baseler Münster und in der Kirche zu Neuenburg sich findet, so hat man so ziemlich das Wichtigste erschöpft. Für die Spätgothik kommt dann der reiche Portalschmuck des Berner Münsters noch hinzu.

Besser dagegen ist es um die Malerei bestellt. Schon in der romanischen Epoche gewährt die Decke der Kirche von Zillis eins der äußerst seltenen Beispiele der gemalten Felderdecken jener Zeit, wie wir in Deutschland nur das einzige, aber freilich hervorragende Beispiel in S. Michael zu Hildesheim besitzen. In der weiteren Entwicklung spielt die Wandmalerei bei den schweizerischen Monumenten eine nicht unbedeutende Rolle, wenn sie auch kein Denkmal ersten Ranges hervorgebracht hat. Daran schließt sich in der späteren Zeit des Mittelalters die Glasmalerei, die schon in den Fenstern von Königsfelden ein hervorragendes Werk aufzuweisen hat, dann aber gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts und noch mehr im 16. eine Lieblingskunst der Schweiz wird. Die reichste Ausbeute gewährt aber, namentlich für die romanische Epoche, die Miniaturmalerei, die schon in der Karolingerzeit in S. Gallen einen Hauptsitz gehabt hatte und nun sowohl dort wie in Engelberg und Einsiedeln eifrige Pflege fand. Der Verf. hat mit Recht diesen Werken eingehende Studien gewidmet und sie, mit Beifügung charakteristischer Abbildungen, stilistisch trefflich gewürdigt. Ein Kapitel über das Kunsthandwerk der gothischen Epoche schließt das reichhaltige Werk.

Wir möchten von der gediegenen Arbeit nicht scheiden, ohne sie allen Denen zu empfehlen, die ein Interesse an den Entwicklungen der mittelalterlichen Kunst nehmen. Wie überall, so sind auch in der Schweiz die bildenden Künste das Schönste, Erfreulichste, auch jetzt noch Herzerwärmendste unter allen Kulturerscheinungen jener Epoche. Vollends aber die Denkmäler der Schweiz sollten für die kleine Schaar der wahrhaft Gebildeten unter den Tausenden, welche alljährlich die Schweiz überfluthen, ein Gegenstand tieferen Interesses sein. Die oberflächliche Art, mit welcher in der heutigen Reisepraxis die Länder durchflogen werden, könnte zum Heil der allgemeinen Bildung eine wesentliche Vertiefung erhalten, wenn man sich an der Hand bewährter Führer in Geschichte, Alterthümer und Kunstdenkmäler der zu betretenden Gebiete einleben wollte. Rahn's Buch ist auch durch seine fesselnde, lebendige und anschauliche Darstellungsweise wohl geeignet, für sein Thema zu interessiren.

Die Ausstattung ist äußerst gediegen, ja opulent. Nur die gewählte Schrift — der Druck an sich ist vortrefflich — dürfte etwas kräftiger sein. Leider finden wir in allen modernen Publikationen, die sich der wiedererweckten Aldina bedienen, mit Ausnahme der in Wien oder in England erschienenen Werke, ein Abschwächen der schönen markigen Kraft jener Schriftzüge, die man wahrscheinlich als Verbesserung, als Verfeinerung sich anrechnet. Dadurch bekommt die Aldina den schwindsüchtigen Charakter, der so wenig zum Wesen einer echten Renaissanceschrift paßt.

Sehr gut sind ferner die Illustrationen, obwohl wir deren gern noch etwas mehr gesehen hätten. Doch müssen wir uns bescheiden, da wenigstens das Charakteristische und künstlerisch

Bedeutende in sehr guten und bezeichnenden Abbildungen vorgeführt ist. Sollen wir mit einem Wunsche schließen, so wäre es der, daß es dem Verfasser gefallen möge, seine Kunstgeschichte der Schweiz durch eine Schilderung der Renaissancezeit abzuschließen. Denn erst in jener Epoche gelangt die Schweiz, mächtig und reich im Wetteifer der aufblühenden Städte, zu einer Kunst, die sich in manchen Zweigen — wir wollen nur an die Glasmalerei erinnern — mit den Leistungen der Nachbarländer messen kann. Mögen zu einer solchen Darstellung dem Verf., der für dieselbe vor Andern berufen ist, Lust, Kraft und Muße nicht fehlen!

W. Lübke.

Musée national d'Amsterdam. Trente deux planches gravées à l'eau-forte par M. le Prof. W. Unger. Amsterdam, Fr. Buffa et Fils. Fol.

Mit der soeben erschienenen achten Lieferung ist das wiederholt von uns erwähnte Amsterdamer Galeriewerk unseres berühmten Radirers zum Abschluß gelangt. Es umfaßt allerdings nur zweiunddreißig Tafeln mit kurzem Text und kann daher keineswegs auf eine vollständige Repräsentation des reichen Amsterdamer Nationalmuseums Anspruch machen. Aber die verständige Auswahl und die Qualität des Gebotenen, vor Allem die Kunst des geistvollen Interpreten, der in der Wiedergabe der altholländischen Meister ohne Rivalen dasteht, bieten uns für das Fehlende Ersatz, und da das Trippenhuis bisher sich keiner würdigen artistischen Publikation seiner Schätze zu erfreuen hatte, wird man diese Blüthenlese William Unger's gewiß in der ganzen Kunstwelt mit Freude begrüßen.

Das Werk enthält fast ausschließlich Bilder von holländischen Meistern; nur das dem van Dyck zugeschriebene Porträt der beiden „Kinder König Karl's I." macht eine Ausnahme. Unsres Erachtens zu viel Ehre für das mittelmäßige Bild! — Unter den Holländern steht Frans Hals mit dem lachenden Mandolinenspieler aus der Dupper'schen Sammlung voran: eine der brillantesten Leistungen von Unger's Hand. Rembrandt ist selbstverständlich durch die „Staalmeesters" und die „Nachtwache" repräsentirt. Unter den Werken seiner Schüler hat in erster Linie die „Ehebrecherin vor Christus" von G. van den Eeckhout ein Anrecht auf unsere Beachtung: ein Bild mit etwa zwanzig kleinen Figuren von gediegenster Ausführung und von einem Rembrandt's würdigen Gesammtton. Wir sind durch die Güte des Herrn Verlegers in den Stand gesetzt, einen Abdruck der Unger'schen Radirung des Bildes diesem Aufsatze beizulegen. Daß van der Helst's große Schützenmahlzeit nicht fehlt, brauchen wir den Lesern kaum zu sagen. Auch von den holländischen Genremalern ist das Köstlichste ausgewählt: so das herrliche „Atelier" A. van Ostade's und der „Charlatan" desselben Meisters aus der Dupper'schen Sammlung; ferner die „Vorrathskammer" von P. de Hoogh; Terburg's „Väterliche Ermahnung", im Hinblick auf Wille's glanzvollen Stich eine besonders schwierige Aufgabe für den Radirer, die er fein und glücklich gelöst hat; sodann zwei der schönsten Jan Steen's, der „Papageienkäfig" und die „Dorfhochzeit"; endlich eine Reihe von Landschaften, Thierstücken und Stillleben, deren Aufzählung wir unterlassen dürfen. Vorzugsweise sind es die Seemaler, diese specifischen Vertreter der holländischen Naturschilderei, in deren Reproduktion die Nadel Unger's wahrhaft Unübertreffliches leistet, wie uns die Radirungen nach Jan van Goyen, Simon de Vlieger und Willem van de Velde von Neuem darthun. Ohne je in's Flüchtige und Verblasene zu verfallen, erreicht der Meister in diesen zart hingehauchten Blättern mit den wenigsten Mitteln die volle Bildwirkung der Originale.

Wir können diese Anzeige nicht schließen, ohne der gediegenen Ausstattung des Werkes durch die Verlagshandlung noch besonders rühmende Erwähnung zu thun. Dasselbe schließt sich auch in dieser Hinsicht ebenbürtig an die Unger-Vosmaer'sche Publikation der Werke von Frans Hals an und kann für alle ähnlichen Unternehmungen als mustergiltig bezeichnet werden. — Der Text beschränkt sich fast nur auf den Abdruck der officiellen Katalogangaben mit facsimilirter Wiedergabe der Signaturen.

C. v. L.

Schlußwort des Recensenten

in Bezug auf den Heller'schen Altar und auf Wolgemut als Kupferstecher.

Ich konstatire blos, daß in der „Gegenerklärung" des Herrn Charles Ephrussi von seinem Aufsatze über den Heller'schen Altar, der ja zunächst Gegenstand meiner Recension war, nicht mehr die Rede ist; desgleichen nicht von jener Anmerkung über Wolgemut als Kupferstecher; — aber nur um diese Anmerkung zu seiner Arbeit über Barbari handelte es sich und nicht etwa um die ganze Schrift.*) [Ich verweise zum Belege dessen auf jene meine Recension im verflossenen Jahrgange dieser Zeitschrift, wo es ausdrücklich heißt, S. 286, Z. 9: „Ich will kein Urtheil über das Verhältniß der beiden Abhandlungen (nämlich der meinigen und der seinigen) zu einander fällen;" und Z. 25: „Was mich dazu (d. h. zur Erwähnung von Ch. Ephrussi's Publikation über Barbari) veranlaßt, ist blos eine Anmerkung von wenigen Worten" u. s. w. Der Leser entschuldige, daß ich genöthigt werde, so deutlich zu sein.] Ich konstatire ferner, daß Herr Louis Gonse seinem „lieben Freunde und Mitarbeiter" bezeugt, er habe zu Anfang December 1875 von dessen Arbeit über Jacopo de' Barbari in Händen gehabt: „une bonne feuille, tirée chez Jouaust" d. h. zu deutsch „einen Aushängebogen, abgezogen bei Jouaust", nicht aber „ein bei Jouaust abgezogenes Druckexemplar der Arbeit", wie die Uebersetzung des Herrn Charles Ephrussi lautet. Der wievielte Druckbogen der Monographie es war, wird nicht gesagt; ich konstatire nur, daß sich die allein fragliche Anmerkung von zwei Zeilen auf dem dritten Bogen der Ausgabe von Jouaust befindet. Bei uns fängt man gemeiniglich mit dem ersten Bogen an zu drucken. Endlich sah auch ich mich genöthigt, eine Bestätigung von der Verlagshandlung meines Buches zu verlangen, und zwar folgende:

Bestätigung.

> Die unterzeichnete Verlagshandlung bestätigt hierdurch auf Verlangen des Verfassers, daß das Buch: Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst von Moriz Thausing am 15. November 1875 in Leipzig ausgegeben und am selben Tage auch an Pariser Buchhandlungen ausgeliefert wurde.
>
> Leipzig, Ende November 1877. E. A. Seemann.

Seither hat freilich die ältere, der meinigen entgegengesetzte Ansicht — daß nämlich Wolgemut kein Stecher gewesen sei — in Georges Duplessis einen Vertreter von gutem Namen gefunden, und Herr Charles Ephrussi fand es gerathen, nicht nur seine, schon so lange angekündigte Beweisführung in den Wind zu schlagen, sondern auch wieder den Nachweis des geraden Gegentheiles anzukündigen. (Siehe: Zeitschrift f. bild. Kunst XII, S. 344, Z. 23.) Der Erfüllung seines neuen Versprechens wird so wenig, wie der des früheren etwas im Wege stehen.

Wien, Anfang December. **Moriz Thausing.**

---

*) Und auch nicht um die verhältnißmäßig gleichgiltige und eben nur stilistisch interessante Anmerkung über den Heller'schen Altar in der Gazette des Beaux-Arts von 1876, S. 536, Note 5.



W. Unger sculp.

DIE EHEBRECHERIN. (GALLERIE ZU AMSTERDAM.)







NIEMAND DAHEIM!

Metall- und Schmuckarbeiten des Orients.

Von Jakob von Falke.

Mit Illustrationen.

I.



In der alten Ruinenstadt Delhi, im Hofe jenes Jainatempels, aus welchem Sultan Kutab der Eroberer seine Hauptmoschee machte, steht eine eiserne Säule, die nachweislich den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt angehört, also einer Zeit, da die fable convenue unserer Prähistoriker ihr Eisenzeitalter kaum beginnen läßt. Diese Säule, welche der Glaube des Hindu bis in den Mittelpunkt der Erde hinabreichen ließ, ist nur 23 Fuß lang und 1—2 Fuß im Durchmesser. Das ist wenig für eine Säule von gewöhnlicher Art, aber diese ist solid von geschmiedetem Eisen, und das will viel sagen; sie ist ein Werk der Technik, das wir mit all' unserer mechanischen Weisheit, mit der Kraft unserer Dampfhämmer erst in den jüngsten Tagen zu Stande gebracht haben und wenn nicht als ein Wunder — daran glauben wir in diesen Dingen nicht, — doch als einen Triumph der modernen Wissenschaft und Arbeit betrachten. Wie viel Jahrhunderte, wie viel Jahrtausende der Behandlung und der Kunde des Eisens müssen voraufgegangen sein, bis diese erstaunliche Leistung der Hinduschmiede zu Stande gebracht werden konnte!

Das Nachdenken darüber führt uns in aschgraue Zeiten hinauf; und da hinauf, wo sich alle Geschichte, alle menschliche Erinnerung verliert, von wo nur das Märchen in seiner bunten Gestalt zu uns herabgekommen, versteigt sich auch die Metallarbeit des Orients. Ihr Ursprung, ihre Ausbildung selbst ist weit älter als alle Geschichte, von der wir Kunde haben. Fertig steht sie viertausend Jahre vor Christo am Anfange unseres ägyptischen Wissens, und so überall in Asien, wo und wann seine Völker in die Geschichte eintreten.

Doch nicht vom Alterthum soll die Rede sein, sondern von dem, was noch heute geschieht oder allenfalls in den letzten Jahrhunderten gearbeitet worden. Wir wollten aber an das hohe Alter erinnern, um die Vollendung, die Feinheit und Vielseitigkeit der Technik, die noch heute in den Metallarbeiten Asiens lehrreich fortlebt, begreiflich erscheinen zu lassen.

Freilich haben auch sie ihren Höhepunkt hinter sich und sind unleugbar im Sinken begriffen. Das beweist nicht blos die Tradition, die, vielleicht übertreibend, von Wundern berichtet, denen heute nichts mehr an die Seite zu stellen ist. In Sammlungen, wo es orientalische Arbeiten giebt, macht man leicht die Beobachtung, daß dieselben vollkommener, reiner und kunstvoller sind, je höher ihr Alter ist. Es ist ein großer Unter-

schied zwischen dem, was die orientalische Metallarbeit im sechzehnten Jahrhunderte leistete, und dem, was sie heute leistet.

Und doch ist der Unterschied weitaus nicht so bedeutend wie in Europa. Hier war es am Ausgang des Mittelalters und in den Zeiten der Renaissance ebenso der Aufschwung der Künste wie die Noth des bedrängten Ritterthums gewesen, welche die Metallarbeit nach allen Richtungen zu einer außerordentlichen Entwickelung getrieben und eine Fülle reizender Ziertechnik ausgebildet hatte. Aber eine Technik nach der anderen war im Laufe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts wieder ausgelöscht worden und alle Kunst des Eisens zuletzt fast lediglich auf den Guß, die am wenigsten künstlerische Weise von allen, beschränkt worden.

Nicht so im Orient. Man sieht seit dem sechzehnten Jahrhundert — ältere Metallarbeiten kommen uns äußerst selten zu Gesicht — die Arbeit schlechter werden, man sieht eine feinere und schwierigere Technik durch eine leichtere, zugleich unsolidere ersetzt: aber schließlich steht noch so ziemlich alles, das Eine hier, das Andere dort, in solcher Uebung, daß es unsere Arbeit beschämt und sich, wie es schon einmal gewesen, wiederum als ihren Lehrmeister erweisen könnte.

Die asiatische Metallarbeit theilt den Charakter aller orientalischen Kunst: sie ist wesentlich Dekoration und Dekoration der Fläche. Die Ursache ist dieselbe: der Mangel an Sinn für die Darstellung der menschlichen Figur, der mit den Arabern und ihrer Herrschaft gekommen war, oder das mißverstandene Verbot des Koran in Bezug auf die Nachahmung des Lebendigen haben überall die hohe Kunst in Skulptur und Malerei nicht zur Entfaltung kommen lassen, dagegen die andere Seite, die ornamentale, zur reichsten und höchsten Blüthe getrieben. Im alten Indien, in der Kunst der Jainas war es allerdings anders und ebenso, wenn auch in beschränkter Weise, noch heute in China und Japan, wo große und selbst kolossale Figuren in Erzguß nicht zu den Seltenheiten gehören; aber wir wollen hier weder von den alten Indiern reden noch von einer so absonderlichen Kunst, wie die von China und Japan, die dem übrigen Asien gegenüber sowie für alle Welt ein eigenes Reich für sich bildet.

Von großen Werken in Erzguß, die der Stolz der europäischen Metallkunst geblieben sind, während unsere Bearbeitung des Goldes, des Silbers, des Eisens von Stufe zu Stufe herabsank, ist also nichts zu melden. Die Verwerthung der Metalle zu monumentalen Zwecken, wie sie im hohen Alterthum stattfand, hat aufgehört. Weder dienen sie zur künstlerischen Verkleidung und Verzierung der Gebäude, noch setzt der Orientale seinen Heroen Denkmäler, seitdem der Jaina seine nackten, langohrigen Philosophen nicht mehr in Bildsäulen mit gekreuzten Beinen darstellt. Es handelt sich also im Wesentlichen um Waffen, Hausgeräth und Schmuck.

In diesen dreierlei Gegenständen liegt auch ein gewisser Fortschritt vom unedlen Metall zum edlen, obwohl das nicht ganz der Sachlage entspricht; denn der Orientale hat sein Eisen mit so feiner und so reicher Kunst zu verzieren gewußt und es namentlich so mit Gold und Silber verbunden, daß er den feilen Stoff wahrhaft veredelt hat. Aber er hat es nicht allein durch die äußere Verzierung gethan, er hat das Eisen selbst in sich, in seinen Eigenschaften, in seinem Aussehen verbessert und zu einem werthvollen Gegenstande gemacht. Diese alten Klingen und Gewehrläufe von polirtem grauen Stahl, auf denen unscheinbare, unregelmäßige Linien ein höchst willkürliches Muster bilden, sind um ihrer selbst willen der gesuchte und theuer bezahlte Stolz der Waffenfreunde und Kunstsammler.

Man bezeichnet gewöhnlich Damascus als die Heimat dieser elastischen, mit den willkürlichen Linien verzierten Waffen, nennt sie Damascenerklingen und ihre Ornamentation Damascirung oder Damascinirung. Nun ist allerdings Damascus seit Jahrhunderten die Stätte „türkischer" Waffenfabrikation und mancher anderen kunstreichen Industrie; Timur soll selbst von ihr eine Anzahl Waffenschmiede genommen und in seine östlichen Länder verpflanzt haben. Einstmals mag das richtig gewesen sein; wenigstens sagt Chardin, der Orientreisende, daß in vergangenen Jahrhunderten jene vortrefflichen Klingen zu Damascus angefertigt worden, und zwar aus indischem Stahl, welcher über das rothe Meer dahingekommen. Heute und schon lange ist das nicht mehr der Fall. Damascus ist der Waffenmarkt des Orients, und wer glücklich ist, findet vielleicht bei seinen Antiquaren noch eine alte berühmte Klinge; aber geschmiedet werden sie dort nicht mehr. Schon Tavernier, der Vorgänger Chardin's, der in den Zeiten unseres dreißigjährigen Krieges wiederholt Asien durchstrich und in allen Zweigen der Metallarbeit ein Kenner und Fachmann war, bekämpft ausdrücklich diesen Irrthum.

Nach ihm und anderen, auch neueren Berichterstattern, ist ihre Heimat weiter östlich, in Persien und noch jenseits desselben, in Khorassan, Schiras, Ispahan, Kerman, Herat und Metsched. Hier werden oder wurden sie verfertigt, aber nicht aus persischem Stahl, denn dieser, wie Chardin sagt, ist hart wie Diamant und spröde wie Glas. Nach Tavernier kommt der Stahl zu diesen Klingen aus Golconda in Indien in der Form und Größe eines Pariser Sou-Brotes. Seine Beschaffenheit zu prüfen, bricht man jedes Stück — denn nicht alle sind gut genug oder gleich gut — mitten auseinander. Jede Hälfte ist ausreichend für eine Säbelklinge. Auch Chardin läßt den Stahl aus Indien kommen, behauptet aber, daß er in Persien mit dem persischen Stahl gemischt, zusammengeschmiedet werde, wodurch er seine eigenthümliche Beschaffenheit erhalte, denn zu der Diamanthärte des persischen geselle sich die Elasticität des weichen indischen Stahls.

Aber es kommt die Art der Bearbeitung hinzu, seine Eigenschaften hervorzurufen. Wollte man, sagt Tavernier, diesen Stahl nach unserer Weise bearbeiten, das heißt ihn so heiß machen und so rasch durch Untertauchen in Wasser abkühlen, so würde er spröde werden wie Glas. Nach seiner Angabe macht man ihn rothglühend und wickelt ihn in nasses Tuch. Damit stimmt Chardin und im Wesentlichen, nur daß das Verfahren genauer beschrieben wird, ein englischer Berichterstatter, Murdoch Smith, der als Offizier seit längerer Zeit in Persien residirt und dem South-Kensington-Museum in London seine persische Sammlung verschafft und sie beschrieben hat. Auch nach ihm werden die wahren und echten Damascenerklingen in Persien aus einer besonderen Art Eisen gemacht. Wenn sie zu ihrer Form geschmiedet sind, werden sie sechs bis acht Tage lang in eine mäßige Hitze gegeben, welche durch trockenen Dünger von Kühen und anderen Thieren gleichmäßig erhalten wird. Dieser Dünger giebt keine intensive Hitze und soll, so glaubt man, die Salze enthalten, welche zur Entwickelung der eigenthümlichen Eigenschaften nothwendig sind. Aus dem Ofen genommen, läßt man den Stahl in seiner Hitze sich ruhig abkühlen und polirt ihn sodann.

Er hat damit seine Schneidigkeit, seine Biegsamkeit und Elasticität gewonnen, nicht aber jene Verzierung, den „Damast". Um diesen herauszubringen, bedarf es einer neuen Behandlung des Stahls, einer Aetzung mit Vitriol, wie Tavernier angiebt. Nach Murdoch Smith besteht das Aetzmittel in drei Theilen von einem Mineral, das in zehn Theilen Wasser aufgelöst ist. Dieses wird mittelst Baumwollwatte mit dem Stahl in

Verbindung gebracht und mit kaltem Wasser wieder abgewaschen und der Vorgang wiederholt, bis der Damast klar und deutlich erscheint.

Nach gewöhnlicher Annahme ist dieser damascirte Stahl aus Nägeln oder sonst aller-

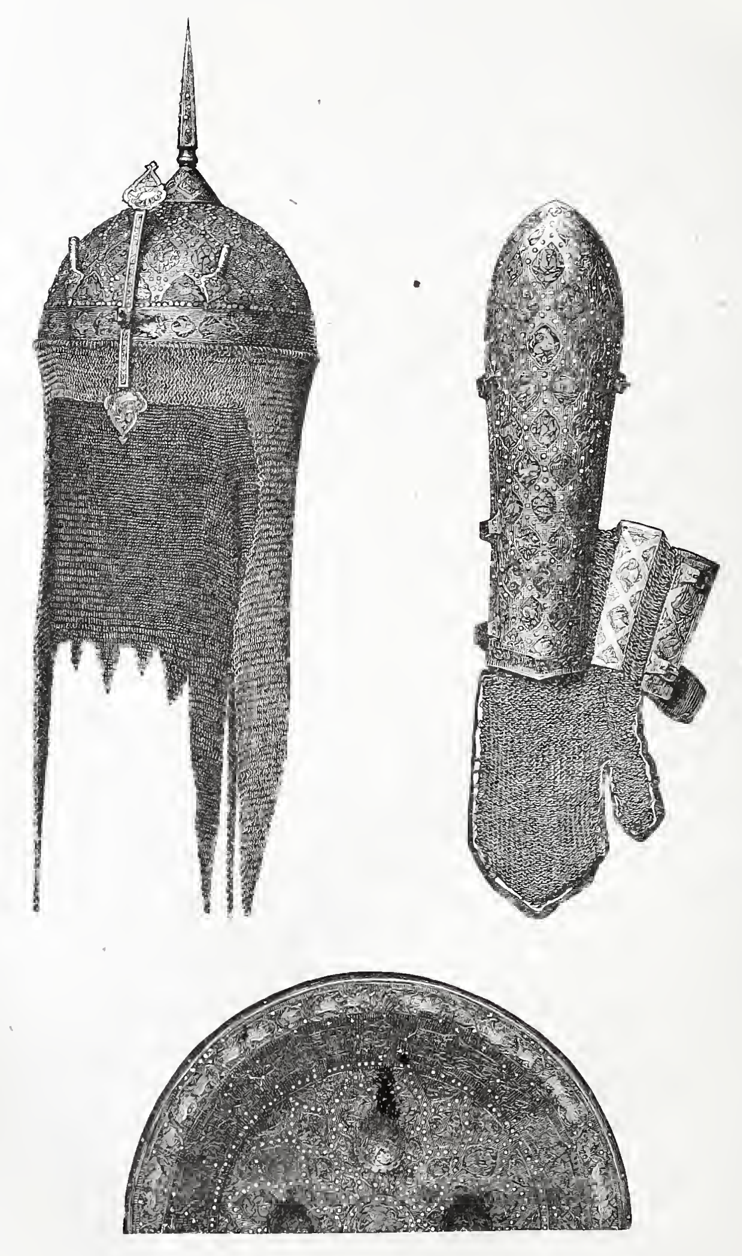


Fig. 1. Persische Waffen.

lei kleinen Stücken Eisens zusammengeschmiedet oder geschweißt, sodaß die Damastzeichnung durch den ganzen Stoff hindurchginge. Wenn das wirklich der Fall sein sollte, wie z. B. Semper annimmt — weder Tavernier, noch Chardin, noch Murdoch Smith reden davon, — so ist diese Schweißung schon in Indien vor sich gegangen und der Damast auf der fertigen Klinge durch die Aetzung nur deutlicher hervorgetreten. Man könnte auch

annehmen, daß das Zusammenschmieden des persischen und indischen Stahls die Ursache sei. Chardin selbst, der dieses berichtet, meint aber, daß der indische Stahl schon nach seiner Naturbeschaffenheit voll Adern sei. Gewiß ist aber, daß die Aetzung hinzutritt und ebenso gewiß, daß diese Art Verzierung auch durch bloße Aetzung, wenn man will, als Fälschung oder Nachahmung, hervorgebracht wird. Andererseits lassen sich die schönsten Damastklingen durch Verputzung gänzlich verderben, ein Verdienst, das sich die Aufseher in unseren Sammlungen häufig genug erworben haben.

Der Damast, so hoch er geschätzt wird, ist nur eine bescheidene Art der Dekoration des Eisens. Der ganze Orient kennt und übt eine andere Weise der Verzierung, die ebenfalls den Namen der Damascinirung führt, von jener aber grundverschieden ist und eine unvergleichlich größere Wirkung hat. Hier wird die Zeichnung durch ein anderes Metall, durch ein edles Metall und am häufigsten durch Gold hervorgebracht. Wir bezeichnen diese Arbeit, die den deutschen und den italienischen Waffenschmieden der Renaissance durchaus nicht unbekannt war, gewöhnlich mit dem verdeutschten italienischen Worte Tauschirung (tausio). Ihre eigentliche, echte und schönste Art besteht in der Einlegung eines edlen Metalls in das unedle, und zwar so, daß die Zeichnung aus der Unterlage, sagen wir aus dem Eisen, mit dem Grabstichel herausgestochen und in die vertieften Linien, die zuweilen schwalbenschwanzartig unterschnitten sind, ein Gold- oder Silberdraht eingehämmert wird. Das Eisen wird dabei heiß gemacht, Politur und unter Umständen auch Ciselirung geben die Vollendung.



Fig. 2. Persisch-indischer Dolch.

Diese Tauschirung ist also eine Art Inkrustation. Sie ist, wie gesagt, die schönste, aber auch die schwierigste. In älteren Zeiten und so noch im sechzehnten Jahrhundert wurde sie vorzugsweise geübt. Aber eben ihre Schwierigkeit hat eine leichtere Methode hervorgerufen, welche darin besteht, daß man feilenartig die ganze Fläche des Eisens durch schraffirte Linien rauh macht und auf diese rauhe Fläche, nachdem das Eisen heiß gemacht, den feinen Golddraht in beabsichtigter Zeichnung aufhämmert. Obwohl die Manier weniger solide ist, so haftet doch das Gold mit ziemlicher Festigkeit, wird aber leichter vom Rost unterfressen. Eine dritte, noch einfachere Art ist es, das Gold als Blattgold aufzusetzen, durch Reiben und Brennen zu befestigen und durch Poliren zu vollenden. Dieses ist wohl die gewöhnlichste Art, welche heute die persischen und türkischen Waffen

zeigen. Sie steht meist in Verbindung mit überaus häufig angewendeter Aetzung, welche den Grund tief herausholt, so daß das Ornament in seiner Fläche stehen bleibt und die Vergoldung aufnimmt. Als echte Tauschirung können nur die beiden ersten Arten betrachtet werden. Wir in Europa versuchen heute die Tauschirung durch Pinselauftrag und nachheriges Brennen und Poliren nachzuahmen: die Wirkung ist nahezu die gleiche, aber die Arbeit weder gleich edel noch gleich solide.

Der ganze Orient, wie angegeben, kennt und übt die Tauschirung und erzielt mit ihr seine reizendsten Wirkungen in der Metalldekoration. Perser und Indier drängen die goldenen oder silbernen Linien zu einem dichten, aber überaus zart gehaltenen Arabeskenspiel zusammen, während die Japaner z. B. ihre Bronzen mit einem offenen, weiten Silbernetz umziehen. In Indien und Persien herrscht das Gold vor; seltener, daß breitere Silberbänder, die bei älteren Gegenständen meist schwarz geworden sind, den Arabesken Halt und Eintheilung geben. Reichlicher ist die Anwendung des Silbers im Kaukasus, in Vorderasien und in der Türkei, wo die Albanesen nicht blos Eisen und Stahl, sondern selbst das Holz der Schäfte mit eingelegten Silberfäden verzieren.

Klingen, Handgriffe, Scheiden, Gewehrläufe, Schilde, Helme, Brust- und Beinharnische, alles erfreut sich des tauschirten Goldschmuckes (Fig. 1). Nirgends vielleicht entfaltet sich die zierliche Arabeske des Orients zu glücklicherer und reizenderer Wirkung als hier in goldenen und silbernen Linien, Ranken und Blättchen auf dem schwarzen Eisen oder dem grauen Stahl. Dolchklingen sind zuweilen fast ganz mit ihnen überzogen (Fig. 2), Säbelklingen zeigen sie meist an der Stärke oder an der Spitze, vielleicht mit Inschriften, mit Koransprüchen und Dichterstellen, in der gleichen Arbeit dazwischen. Aehnlich ist es mit den Läufen der Schießwaffen.

Der Perser liebt es, mit dieser Dekoration mehr einzelne Theile zu verzieren, sie in Bändern, Mittel- und Eckstücken zusammenzuhalten, der Indier aber den ganzen Gegenstand damit zu überziehen. Die Griffe seiner Säbel und Stoßwaffen, seine Aexte und eisernen Kolben, die Buckeln oder selbst die ganzen Flächen der runden Schilde sind so dicht damit bedeckt, daß die Wirkung eine ganz goldige ist und das Gold mehr Fläche einzunehmen scheint als der schwarze Grund des Eisens. Der Indier übt dabei die alte Methode der eingeschlagenen Tauschirung, aber er gebraucht sie noch in einer besonderen Variante, wonach der goldene Draht in einem leichten, aber fühlbaren Relief auf der Fläche des Stahles aufliegt. Diese Gegenstände, die unter dem Namen Kooftgari im Punjab gearbeitet werden, sind heute durch die Ausstellungen in ziemlicher Zahl zu uns gekommen, und da sie viel Beifall gefunden haben, so sind sie dem Indier schon ein Geschäftsartikel geworden. Von den Waffen ist die Verzierung auf den Schmuck und allerlei kleines Geräth übergegangen, auf Brochen, Armbänder, Ohrgehänge, Kästchen, Leuchter, Messer, Scheeren, Schreibgeräth, Schalen, Teller u. s. w. (Fig. 3). Die Formen dieses Geräths sind leider nicht selten von plumper europäischer Art, selbst europäisches Ornament drängt sich höchst ungeschickt dazwischen; wo sich aber diese Dekoration, z. B. in der Fläche der Teller und Schalen, originell entfalten kann, sucht sie in wundervoller Wirkung ihres Gleichen. Fein und spielend, glänzend und doch gemäßigt, strahlt sie und verletzt nicht. Wie Korallengeäste verzweigen sich die Goldlinien mit Blüthen dazwischen in dichtem Gedränge über die schwarze oder dunkelstahlblaue Fläche, scheinbar regellos und willkürlich und doch wohlgeordnet und weise vertheilt (Fig. 4). Das ist auch die Ursache, warum der Effekt nicht flimmernd und verwirrend ist.

Mit all' diesen Verzierungsarten ist das Eisen ein veredelter Stoff geworden, für den Orient wenigstens edler als alle die verschiedenen Legirungen von Bronze, Messing oder Zinn, aus denen vorzugsweise das Hausgeräth besteht. Doch werden auch diese durchaus nicht von der Kunst vernachlässigt. Die edle und echte Bronze ist zwar im mohammedanischen Orient keineswegs ein solches Kunstmaterial, auch für Geräthe nicht, wie das in Europa oder bei den Chinesen und Japanern der Fall ist, welche Völker mit ihr wundervoll umzugehen wissen. Bei den Türken, Persern und Indiern walten eher Kupfer und mehr messingartige Legirungen vor und dienen zu jeder Art von Haus- und Luxusgeräth. Figuren, große wie kleine, sind natürlich ausgeschlossen, aber das ganze reiche Spiel der Arabeske hat sich in mehrfacher Technik darauf geworfen. Die großen Platten von Messing, auf denen dem Türken seine Speisen servirt werden, die Gefäße für die Speisen selber, die Wasserkannen und Waschbecken, die Teller und Untersätze für das Kaffeegeschirr, die Leuchter und Lampen, die Nargilehs oder Wasserpfeifen, die Schreibzeuge und so vieles andere ist meistens über und über mit Ornamentation bedeckt.

Die gewöhnlichste Art derselben ist die Gravirung. Allerdings giebt es in zahlreicher Menge Kupfer- und Messinggeschirr mit geschlagenen Ornamenten (Kaschan in Persien ist z. B. ein Hauptort der Verfertigung), aber meistens ist es von ziemlich roher Art, wenn auch zierlicher in der Erfindung als die vielgesuchte Schüssel der deutschen Beckenschlägerei aus dem fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Die feinere Art der Dekoration ist allemal Gravirung, sei es, daß sie als solche gelassen, oder daß die Vertiefungen mit Schwärze nielloartig ausgefüllt sind. Die Perser verzinnen auch wohl das Kupfergeschirr und graviren es dann erst, so daß die Arabesken röthlich aus dem silberscheinenden Grunde heraustreten.

Solche gravirte Arbeiten liefert wohl ziemlich der ganze mohammedanische Orient, aber verschieden in ihrem Werthe nach Zeit und Herkunft. Die älteren sind auch hier die besseren, und unter denen von heute sind die persischen die vorzüglichsten und die interessantesten. Von den älteren trifft man in den Museen für Kunstindustrie (so im Oesterreichischen Museum) oder in den Sammlungen der Kunstfreunde nicht selten große Schüsseln und Becken aus dem sechzehnten Jahrhundert, die ihre Heimat auf den griechischen Inseln oder im benachbarten Kleinasien haben. Ueber ihre ganze Fläche mit phantasievollen, wohlgeordneten Ornamenten bedeckt, schlingen sich zuweilen — eine seltene Verzierung auf diesem Material — silberne Fäden in tauschirter Arbeit hindurch (Fig. 5). Die Venetianer haben diese Gefäße damals nachgeahmt oder auf ihre Bestellung — denn sie finden sich mit ihren Wappen — an Ort und Stelle machen lassen.

Die heutigen und die älteren persischen Arbeiten dieser Art, eine Fülle verschiedenartigen Geräths, gleich ausgezeichnet durch Schönheit und Originalität der Formen wie durch den Reiz der Verzierung, haben den Vorzug, daß sie dem wundersamen, unerschöpflichen Spiel der Arabesken das Interesse der Figur hinzufügen. Der Perser hat sich bekanntlich als mohammedanischer Ketzer von dem vermeintlichen Verbot des Koran emanzipirt und malt und zeichnet Figuren, selbst Porträts, ganz ungescheut. Er hat es freilich in individueller Gestaltung nicht weit gebracht und ist über den Miniatur- und Emailmaler nicht hinausgekommen; immerhin gewährt es einen erhöhten Reiz, innerhalb der Anordnung der Arabesken die kleinen charakteristischen Figuren sich bewegen zu sehen. Sie gehören dem Leben der Wirklichkeit und dem Leben der Phantasie an und scheinen meist Romanen oder fabelhaften Dichtungen entnommen zu sein; sie stellen Liebes-

scenen, Jagden, Kämpfe, phantastische Abenteuer dar und erinnern in Gegenstand, kontourirter Zeichnung, selbst wohl im Kostüm völlig an die weltlichen Miniaturen des Mittelalters, die Illustrationen der poetischen Manuskripte. Das Oesterreichische Museum besitzt eine ausgezeichnete Kollektion also verzierter Gefäße, die größtentheils schon von älterem Datum sind.



Fig. 3. Indische Kooftgarigefäße.

Die Technik besteht gewöhnlich nur in gravirten Linien. Zuweilen sind aber auch die Vertiefungen nielloartig mit Schwärze ausgefüllt. Man trifft dies häufig bei jenen hohen geraden Gefäßen, die unter den Kunstfreunden als Grablaternen bekannt sind und

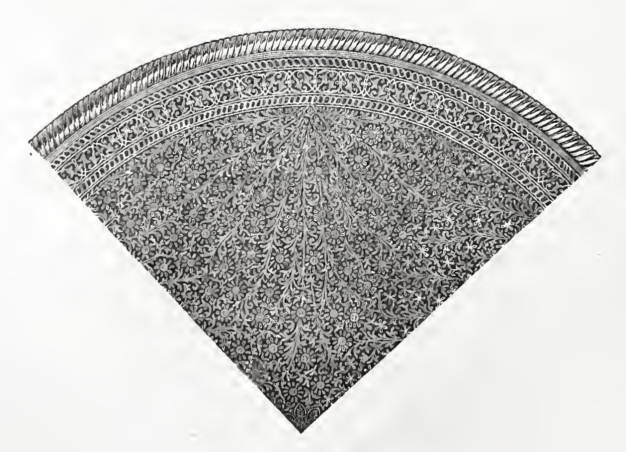


Fig. 4. Ornament eines Kooftgarigefäßes.

wohl von ihnen zu modernen Moderateurlampen benutzt werden (Fig. 6). Viel seltener aber findet sich Silbertauschirung damit verbunden. Ein Gefäß dieser Art von höchst glücklicher Wirkung und eine persische Arbeit von erstem Range besitzt der Fürst Richard Metternich.

Werke von ähnlicher Art und Wirkung giebt es aber in Indien. Unter dem Namen der Vibrah-Arbeiten sind sie durch die Weltausstellungen auch bei uns ziemlich bekannt

geworden (Fig. 7). Ihre Art besteht in Silberornamentation auf dunkelschwarzem Metallgrunde. Man glaubte sie früher für abgedrehtes gegossenes Eisen halten zu müssen, allein in Wirklichkeit bestehen sie in einer Zinnlegirung mit oxydirter Oberfläche. In diese

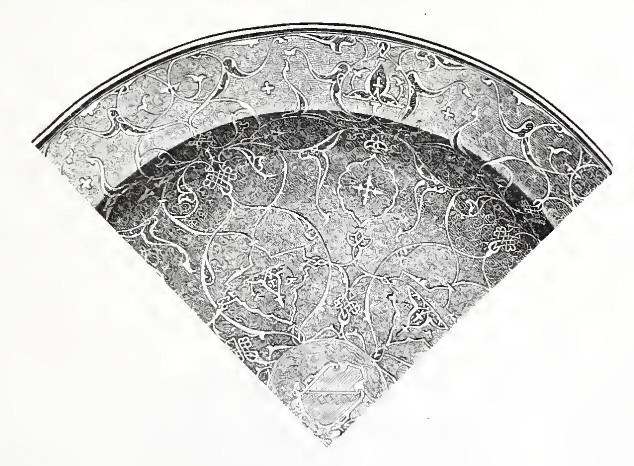


Fig. 5. Silbertauschirte Messingschüssel.

Fläche wird die Zeichnung eingegraben, gewöhnlich nicht in Linienarabesken, sondern in regelmäßig gezeichneten und vertheilten Blumen. Die Vertiefung ist sehr gering, aber die

Fig. 6. Persisches Metallgeräth.

Ränder sind scharf und steil, um die Silberblättchen, die nun in die vertieften Flächen eingehämmert werden, festzuhalten und scharf zu kontouriren. Der Effekt der silbernen Blumen auf dem schwarzen Grunde ist äußerst glücklich, brillant und fein zugleich. Ur=

sprünglich vorzugsweise für die Gefäße der Wasserpfeifen verwendet, dient die Manier nun zu vielerlei Geräth. Sie wird auch nachgeahmt, nicht immer mit Glück, selbst bei



Fig. 7. Indische Zinngefäße (Bidrah-Arbeiten).

Thongefäßen. Auch Paris macht schon Imitationen und zeigt, wie vortrefflich sich die Dekorationsart herstellen und verwerthen läßt, ohne sich an das eigenthümliche indische Material zu binden.



Michelangelo's Entwurf
zu dem Karton der Schlacht bei Cascina.
Von Moriz Thausing.

I.



in Jahrhundert war verflossen seit jener denkwürdigen Konkurrenz um die Pforten des Baptisteriums von Florenz; das Jahrhundert einer beispiellosen Entwickelung. Damals hatte man den Grund gelegt zu der Wiedergeburt der Kunst; nun galt es, den Bau in würdiger Weise abzuschließen. Und wieder harrte das Volk von Florenz des Ausganges eines öffentlichen Wettstreites. Diesmal war es ein Zweikampf, den das erlauchte Haupt der Republik, der Gonfaloniere Pietro Soderini eingeleitet hatte. Die beiden Spitzen, in welche das überreiche florentinische Kunstleben des fünfzehnten Jahrhunderts auslief, Lionardo da Vinci und Michelangelo Buonarroti sollten sich in je einem Wandgemälde für den großen Rathsaal des Signorenpalastes mit einander messen. Beide Meister standen in der Fülle ihrer Kraft, im vollen Ruhmesglanze da. Lionardo hatte wenige Jahre zuvor in Mailand sein Abendmahl vollendet; Michelangelo's David war soeben an der vornehmsten Stelle der Stadt aufgestellt worden, von wo erst das heutige Geschlecht ihn zu entfernen gewagt hat.[1])

1) In dieser Angelegenheit sei es dem nordischen Barbaren gestattet, einen „Grido di dolore" zu erheben. Michelangelo's David ist kein gewöhnliches Kunstwerk, das man wie andere hin und her transportiren, dort oder da aufstellen darf. Wie schon H. Grimm des Genaueren berichtet, hatte man ihm 1504 nach eingehender Berathung der berühmtesten Künstler der Zeit seinen Platz vor dem Regierungssitze der Republik angewiesen. Er ward so zum Symbol des alten Florentinischen Staates. Durch seine Entfernung von diesem historischen Platze im Jahre 1873 entstand eine klaffende Lücke, die sich durch die Aufstellung des modernen Abgusses auf der lustigen Höhe bei San Miniato nicht ausfüllen läßt. Noch haben wir ja die Protokolle der weitläufigen Verhandlungen über den Platz, wo das Riesenbild aufgerichtet werden sollte. Wenn Michelangelo selbst schließlich sich für den Ort links vom Eingange in den Signorenpalast entschied, wo man als Denkmal der Vertreibung der Medici ein Jahrzehnt zuvor die aus deren Palast entnommene Judith Donatello's aufgestellt hatte mit der stolzen Inschrift: Exemplum salutis publicae cives posuere, so that er dies sicherlich nur aus dem berechtigten Ehrgeize, sein Werk an diesem Ehrenposten und mit der gleichen Bedeutung der Nachwelt zu überliefern. Der Umstand, daß der Marmor in der freien Luft leiden würde, ist gleich bei der ersten Besprechung am 25. Januar 1504 geltend gemacht worden und darum riethen gewiegte Männer, wie Sandro Botticelli, Giuliano da Sangallo, ja ein Lionardo da Vinci zur Aufstellung des David im Mittelbogen der Loggia neben dem Signorenpalaste, und die Mehrzahl der Versammelten schloß sich diesen maßgebenden Stimmen an. Vernünftige Einsprache dagegen erhob der Vertreter der Regierung blos insofern, als er den offenen Bogen der Schmalseite der Loggia empfahl, wo später Donatello's Judith Platz fand und heute noch steht, indem er geltend machte, daß man der Loggia bei öffentlichen Feierlichkeiten bedürfe Nun, dieses Bedenken ist längst weggefallen, denn der einzige öffentliche Zweck der Loggia ist heutzutage nur der, daß die königlich italienische Militärkapelle dort Platzmusik macht, und das verträgt ein steinerner

Seltsamer Gegensatz der beiden gewaltigen Florentiner! Als wäre es zu viel gewesen, alle Vorzüge auf einen Genius zu häufen, als könnte ein Einziger so viel Vollendung in jeder Richtung gar nicht in sich vereinigen: so vertheilte die Natur ihre Gaben auf zwei. Jeder suchte in etwas Anderem das höchste Verdienst. Was die Stärke des Einen ausmachte, war verhältnißmäßig die Schwäche des Anderen oder ward doch von diesem sichtlich vernachlässigt. Lionardo, der Seelenmaler, der Physiognomiker, legte Alles in das Antlitz und in die Hand des Menschen; er vertiefte sich in das Bildniß, er schuf Charaktere und adelte seine Gestalten durch mächtige und doch harmonische Gewandung. Unbändige Naturkraft im Muskelspiele von Menschenleibern darzustellen, gefiel ihm nicht. Dazu erschien ihm vielmehr der Körper des Pferdes geeignet. Als Thierfreund hatte er auch diesen genau studirt, und so schied er gerne das nur thierisch Wirkende vom rein menschlich Beseelten; er liebte das Reiterbild.

Michelangelo hat mit Centauren und Satyrn angefangen. Er sieht keinen Dualismus, keine Gegensätzlichkeit im Menschen, den er als Eins auffaßt ohne besondere Bevorzugung des einen oder anderen Körpertheiles. Er verschmäht daher das Porträt und die besondere Darstellung des Antlitzes, des Kopfes, der für ihn als ein bloßes Bruchstück des Leibes allein keinen Sinn hat. Die Bekleidung des Körpers erscheint ihm mehr nur als ein nothwendiges Uebel; auch ist ihm der Wurf der Draperien nie recht gelungen. Er braucht den ganzen nackten Menschen, um zu sagen, was er will; und er hat sein langes Leben daran gesetzt, um diese Ursprache des bewegten menschlichen Leibes in ihrem ganzen Umfange auszuspüren. Und als er damit fertig war, dann ließ es ihm noch keine Ruhe, und er dichtete ihm weitere Bewegungen an, wie sie ihm von Natur aus gar nicht mehr eigen, nicht mehr möglich sind. Er schuf aber immer nur allgemeine Typen, nur Menschen als solche; ja er hat den Vorstellungskreis der Nachwelt mit einem ganz eigenartigen Menschengeschlechte bevölkert.

Lionardo ist der ältere; er bewahrt noch etwas von der Beschränkung und der Symmetrie des alten Stiles, von dem Realismus der Frührenaissance. Michelangelo geht zur zwanglosen freien Darstellung über, er folgt dem Ideale, das man sich damals von der Antike machte. Auch der Kosmopolitismus Lionardo's, seine Gleichgiltigkeit gegen die Vaterstadt ist nicht sowohl etwas Modernes, Vorempfundenes; er wurzelt vielmehr noch in der mittelalterlichen Universalität des lateinischen Kirchensystems. Michelangelo's glühen-

---

Riese noch zur Noth. Galt es daher den David unter Dach zu bringen, so mußte man auf jenen ruhmreichen Kunstrath vom 25. Januar 1504 zurückkommen. Die Mitte der Loggia de' Lanzi war dann der einzige würdige Aufstellungsort. Die Riesenhalle erscheint ja wie das historisch prädestinirte Gehäuse des „Giganten". Noch ist es Zeit, den Fehlgriff gut zu machen, zumal bei dem ergötzlichen Streite um die Herstellungskosten der Bau der aus Backstein und Stucco zusammengeflickten Halle bei der auch nur adaptirten und keineswegs monumentalen Kunstakademie in bedenkliches Stocken gerathen ist. Der David, lange gewöhnt in das Treiben des florentinischen Volkes hinabzublicken, ist so vermuthlich noch für manches Jahr verdammt die elende Bretterwand seines engen Kerkers anzustarren. Wie die Dinge heute liegen, läßt man uns Oltramontani wohl auch ein Wort mit dreinreden in solche Fragen der italienischen Kunstverwaltung. Es wäre wahrlich des Gegenstandes würdig, wenn Kunstakademien, Kunstvereine, gelehrte Körperschaften und Alle, denen die Sache zu Herzen geht, sich zu einer Petition an die italienische Regierung vereinigten des Inhaltes: man möge Michelangelo's David wieder auf die Piazza zurückbringen und in der Loggia aufstellen, wie es Giuliano da Sangallo einst vorgeschlagen hat. Eine gute Gelegenheit dazu ist freilich ungenützt vorübergegangen; ich meine das Jubiläum von 1875. Wenigstens kann ich mich beim Anblicke des durchfurchten Marmor-Antlitzes des Jubilaten des Eindruckes nicht erwehren, als hätte er, wenn er damals um seine Meinung hätte gefragt werden können, den so zahlreich in den Straßen von Florenz Versammelten zurufen müssen: „Ich danke euch für euere Reden, euere Kränze, euere Bücher, nur schafft mir erst meinen Giganten wieder zur Stelle"!

der Patriotismus aber und sein florentinischer Bürgersinn sind antik und hochmodern zugleich.

Lionardo war längst bei der Arbeit, als Michelangelo in einem wohlverschlossenen Saale bei San Onofrio, der ihm als Werkstatt zugewiesen war, zu zeichnen begann. Erst am 31. Oktober 1504 wurden die Buchbinder für die Lieferung des Papiers und für das Zusammenkleben seines Kartons bezahlt. Bis dahin war er ohne Zweifel eifrig mit Studien beschäftigt gewesen, denn schon am 28. Februar 1505 erhält er das Honorar für seine Mühe bei Herstellung des Kartons.[1]) Er wird also fertig gewesen sein, denn bald darauf verläßt ja Michelangelo Florenz, um nach Rom zu gehen. Und ebenso ließ auch Lionardo seinen Karton und seine bereits begonnene Malerei im Stich.

Die Eigenart und der Gegensatz der beiden Männer zeigte sich gleich in der Wahl der Gegenstände für ihre Wandgemälde. Es kann darum gar nicht zweifelhaft sein, daß sie diese Wahl selbst getroffen haben. Nur die Darstellung irgend einer Ruhmesthat aus der Geschichte von Florenz im Allgemeinen dürfte gefordert worden sein, und das verstand sich mit Rücksicht auf den Ort der schließlichen Ausführung des Werkes gewissermaßen von selbst. Lionardo wählte eine Waffenthat der Florentiner gegen die Mailänder, die Schlacht bei Anghiari vom 29. Juni 1440, wenn anders ein Zusammenstoß, bei welchem nach Macchiavelli blos ein Todter geblieben ist, eine Schlacht genannt werden darf. Jedenfalls dürfte die Erinnerung an jene dem Condottiere des Filippo Maria Visconti Piccinino beigebrachte Schlappe im florentinischen Volke nicht mehr gar lebhaft gewesen sein. Leichter bot sie sich dem Meister dar, der stets mit seinem Herzen mehr an Mailand als an der Vaterstadt hing. Dort hatte er ja vor Kurzem erst die schönste Zeit seines Lebens verlebt, dort seine größten Werke geschaffen. Bezeichnend für Lionardo ist es nur, daß es ihn nun gar nicht anfocht, das Andenken einer Niederlage dieses seines Adoptivvaterlandes zu verherrlichen.

Ganz anders wählte Michelangelo; und in seiner Wahl lag schon ein Theil der Bürgschaft für seinen äußeren Erfolg. Michelangelo hatte stets nahe Fühlung mit den Empfindungen und Leidenschaften seiner Mitbürger; er bewahrte ja seine echt florentinische Denkweise auch während seiner späteren langjährigen Abwesenheit. Nichts aber saß dem Florentiner Volke so tief im Fleische, als der Haß gegen Pisa, die alte Königin des Meeres, die Florenz in jahrhundertelangem Ringen zu seiner Sklavin herabgezwungen hatte. Jene wechselvollen Kämpfe erschienen den Enkeln im Lichte eines heroischen Zeitalters; die Erinnerungen daran konnten in Florenz nicht erlöschen, und sie gewannen vollends neue Lebendigkeit, seit die unglückliche Ghibellinenstadt in den Wirren bei der Vertreibung des Piero de' Medici und beim Herannahen Karls VIII. von Frankreich (1494) das unerträgliche Joch abgeschüttelt hatte und wieder gegen Florenz in Waffen stand. Und nicht ein beliebiges Scharmützel aus jenen Kriegen mit den Pisanern war es, was Michelangelo für seine Darstellung herausgriff, sondern eine entscheidende Schlacht, und zwar eine solche, in welcher neben den damals gemeiniglich verwendeten Söldnerhaufen vornehmlich die Jugend von Florenz selbst sich hervorthat, dermaßen, daß der Jahrestag des Sieges fortan als ein öffentliches Fest in der Stadt gefeiert wurde.

Da nun diese Schlacht durch den Karton Michelangelo's eine weit über die Lokalgeschichte von Florenz hinausreichende Verherrlichung erfahren hat, verdient sie es wohl

---

1) Gaye, Carteggio II, 92.

auch einmal in der Kunstliteratur als ein historisches Factum constatirt und bei ihrem Namen genannt zu werden.[1]) Es ist die Schlacht bei Cascina, geschlagen am 28. Juli 1364. Das Jahr zuvor an demselben Tage hatten die Pisaner den Florentinern einen schmählichen Schimpf angethan. Im Vertrauen auf die gefürchtete „weiße Schaar", jene englischen Söldner, die sie in ihren Diensten hatten, waren sie über Pistoia und Campi herangezogen und hatten in Peretola ihr Lager aufgeschlagen. Von dort kamen sie in Reih und Glied bis nach Ponte a Rifredi, so zu sagen unter die Mauern von Florenz, daß sie die Sturmglocken hörten, die drinnen die Bürger zu den Waffen riefen. Hier veranstalteten nun die Pisaner zwischen den Fronten ihrer Engländer ein Pferderennen, ließen Münzen prägen und erhenkten zum Hohne drei Esel, deren jedem sie den Namen eines angesehenen Bürgers an den Hals geheftet hatten. Darauf zogen sie sengend und brennend wieder fort.

Damals war noch Albrecht „der Deutsche" Führer der „weißen Schaar" gewesen. Ihm folgte im Januar 1364 der Engländer Vanni Aguto, d. i. John Hawkwood im Commando, jener gefürchtete Kriegsmeister, der nachmals als Condottiere der Florentiner starb und von diesen ein Reiterstandbild votirt erhielt. Dies ward freilich niemals in Wirklichkeit ausgeführt, sondern so zu sagen blos in effigie auf dem rascheren und wohlfeileren Wege eines Wandgemäldes über seinem Grabe, wie es heute noch, in Grünerde von der Hand des Paolo Uccello gemalt, im Dome von Florenz zu sehen ist. Schon der Name des englischen Söldnerhäuptlings verbreitete Schrecken, und seltsame Sagen knüpften sich bereits an denselben. Es hieß, seine Mutter habe ihm in der Stube nicht das Leben geben können; sie habe sich daher kreißend in den Wald hinaus tragen lassen, wo er denn sogleich zur Welt kam; und daher sein Name: Hawkwood, Falcone di bosco oder Waldfalke.

Uneingedenk nun eines solchen Feindes schlug Herr Galeotto Malatesta, der Heerführer der Florentiner, am Morgen des 28. Juli 1364 sorglos bei dem Flecken Cascina sein Lager auf, gute sechs Meilen oberhalb Pisa am Arno. Er hatte 4000 Reiter, theils deutsche Söldner, theils Bundesgenossen, theils Florentiner, die für's Vaterland freiwillig in's Feld gezogen waren, dazu an 11,000 Fußgänger. Es war ein Sonntag, und es herrschte eine so maßlose Hitze, daß die Leute im Heere der Florentiner alle die Waffen abgelegt hatten und theils im Arno badeten, theils Mittagsruhe hielten, theils auf andere Weise Erfrischung suchten; ja der Heerführer selbst hatte sich, vom dreitägigen Fieber geplagt, gar zu Bett gelegt ohne Rücksicht auf die Nähe des „verschlagenen alten Fuchses" Giovanni Aguto.

Dieser hatte sich den günstigen Augenblick nicht entgehen lassen. Seine Engländer brannten vor Begier, die 400 Florentiner zu fangen, die der Waffen ganz unkundig im Felde lagen und deren jeder seine 1000 bis 2000 Gulden Lösegeld werth war. Aguto stellte denn seine abgehärteten Landsleute in's erste Treffen und ließ Alles absitzen und zu Fuß marschiren, um sich so mit weniger Geräusch und Staub dem Lager der Florentiner zu nähern. Diese waren verloren, wenn nicht Herr Manno Donati doch noch rechtzeitig die Gefahr ihrer Lage erkannt und vom Feldherrn die Erlaubniß begehrt hätte, für alle Fälle das Nöthigste vorzusehen. Doch auch so wurden sie erst durch das furchtbare Kampfgeschrei der Feinde überrascht. Da griffen die Bursche, welche am Walle zur

1) Ich folge vornehmlich Filippo Villani, dem Fortsetzer seines Vaters Matteo und seines Oheims Giovanni in deren Geschichte von Florenz bei Muratori, Rerum italicarum Scriptores XIV, Col. 760 ff.

Wache aufgestellt waren, frisch und unerschrocken zu den Waffen und wichen keine Spanne breit, bis Riccieri Grimaldi mit seinen genuesischen Schützen, Manno Donati mit seiner Brigade und Graf Heinrich von Montfort mit seinen deutschen Reitern Zeit fanden auszufallen und die Angreifer in der Flanke zu fassen. Sie durchbrachen nun die Schlachtordnung der Pisaner und drangen bis zu deren Proviantkarren vor.

Hawkwood aber und die übrigen Führer der Engländer kehrten, als sie das Mißlingen des Handstreiches bemerkten, nach San Savino zu ihren Pferden zurück und ließen die ungeübten Pisaner in der Klemme. Da ward deren Flucht allgemein, und so schwer war die ihnen beigebrachte Niederlage, daß erfahrene Männer dem Malatesta riethen, das gute Glück zu verfolgen, das ihm die Einnahme von Pisa selbst verhieß. Er aber ließ sich vornehmlich aus Furcht vor den Engländern nicht auf das Wagestück ein und begnügte sich mit den vielen Todten und den nahezu 2000 Gefangenen, welche die Pisaner auf dem Schlachtfelde zurückgelassen hatten. Von den letzteren wurden alle Fremden freigelassen und nur die Pisaner als gute Prise zurückbehalten und in Florenz im Triumphe aufgeführt, die Vornehmen und Edlen zu Pferde, die Gefangenen aus dem Volke auf 44 Karren. Alle Glocken läuteten, und die Musikbanden der Commune und der mächtigen Parte Guelfa zogen vorauf.

Der Tag aber, an welchem dieser unverhoffte allgemeine Sieg erfochten wurde, war der des heiligen Papstes und Märtyrers Victor. Die Parte Guelfa beschloß daher, seinen Tag zum ewigen Gedächtnisse zu feiern und erkor den Heiligen zu einem Schutzpatrone der Guelfen gleich Sanct Barnabas. Sie errichteten ihm zu Ehren eine Kapelle in der alten Kathedrale Santa Reparata, die an der Stelle des noch im Bau begriffenen Domes Santa Maria del Fiore stand, und begingen alljährlich sein Fest mit großen Opfergaben, Pferderennen und allgemeiner Volksbelustigung. Auch der Frieden, welchen Pisa bald darauf mit den Florentinern schloß, war zweifelsohne eine Folge ihres Sieges.

Diese Schlacht bei Cascina war es, welche Michelangelo zum Gegenstande seines berühmten Kartons wählte, oder richtiger gesagt eine Episode aus dieser Schlacht, welche ganz besonders geeignet war, seine Meisterschaft in der Darstellung des bewegten nackten Männerleibes zu zeigen. Auch in dem Gegenstücke Lionardo's, der Schlacht bei Anghiari, scheint ein besonderer Zwischenfall im Vordergrunde der Darstellung gestanden zu haben; und zwar der Kampf um die Standarte, jene wüthende Reitergruppe, die uns nur aus einer Zeichnung in der Casa Rucellai und aus deren freier Nachbildung von Rubens im Louvre bekannt ist. Michelangelo erfaßte aus dem Verlaufe der Schlacht bei Cascina den Moment des Ueberfalles, wie er von Vasari recht anschaulich geschildert wird:

„Er bedeckte den Karton mit nackten Männern, welche der Hitze wegen im Arnoflusse badeten, als eben der Schlachtruf im Lager erscholl und anzeigte, daß sie von den Feinden angegriffen würden. Und während nun die Soldaten aus dem Wasser sprangen, um sich anzukleiden, sah man von der göttlichen Hand Michelangelo's gebildet: den Einen seine Rüstung beschleunigen, um den Gefährten zu Hilfe zu eilen, den Anderen sich den Harnisch anschnallen, Viele nach anderen Waffen greifen und Unzählige zu Pferde streitend den Kampf aufnehmen. Da war unter den anderen Gestalten ein Alter, der, um sich Schatten zu machen, sein Haupt mit einem Epheukranze bedeckt hatte und auf der Erde saß, um sich die Strümpfe anzuziehen; weil er aber die Beine vom Wasser naß hatte, konnte er nicht hinein; da er nun den Tumult und das Geschrei der Soldaten und die Trommelwirbel hörte, sputete er sich und zerrte mit Gewalt an dem einen Strumpfe; und indem

man alle Muskeln und Sehnen seines Körpers spielen sah, zeigte er auch noch durch eine Verzerrung seines Mundes deutlich, wie sehr er litt und wie er sich bis in die Fußspitzen anstrengte. Da waren noch Trommler und Männer, die mit zusammengerafften Kleidern nackt dem Handgemenge zueilten, und man sah seltsame Stellungen, den Einen aufrecht, den Anderen knieend oder vorgebeugt oder unschlüssig daliegend oder in der Luft hängend in den schwierigsten Verkürzungen."

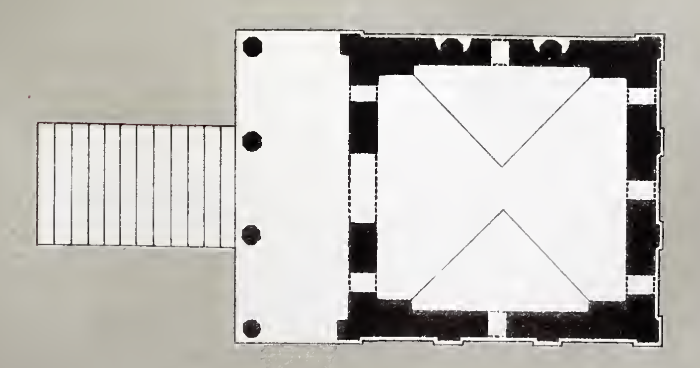
Vasari fügt noch hinzu, daß die Gruppen in verschiedener Art gezeichnet, theils mit Kohle umrissen und schraffirt, theils gewischt und weiß gehöht waren. Er selbst hat zwar den Karton nicht mehr gesehen, und das ist auch bei seiner Beschreibung wohl in Betracht zu ziehen; er vernahm aber noch das Entzücken der Augenzeugen, welche in diesem Werke Michelangelo's das Höchste erblickten, was die Kunst geleistet hätte und was auch in der Zukunft weder von ihm noch von einem anderen Genius erreicht werden konnte. Und Vasari zweifelte nicht an diesem Urtheile. Was er nur noch von den Fresken Masaccio's in der Brancaccikapelle berichten konnte, das wiederholte sich vor dem Karton Michelangelo's. Mehrere Jahre hindurch machte alles, was damals in Florenz nach der höheren Weihe der Kunst strebte, vor demselben seine Studien. Vasari nennt zunächst Bastiano da San Gallo, genannt Aristotele, der auch eine verkleinerte Kopie der ganzen Komposition des Kartons besaß und darnach im Jahre 1542 auf Vasari's Zureden ein Bild im Helldunkel malte, das an den König Franz von Frankreich verkauft wurde. In der Reihe berühmter Namen, welche Vasari hier noch folgen läßt, ist der Nächste Ridolfo Ghirlandaio. An dritter Stelle ist dann Raffael Santi von Urbino genannt, dessen Name aber in der ersten Ausgabe Vasari's fehlt und erst in der zweiten hier eingeschaltet ist.



GRABMAL VOR PORTA S. SEBASTIANO BEI ROM,
GENANNT: TEMPEL DES DEUS REDICULUS.

Aufgen. u. gez. H. Stiller.





Anmerkung:
Pfeiler oder Säulen der Vorhalle sind nicht mehr erhalten.
Ebenso fehlen Platte u. Sima des Hauptgesimses; desgleichen das Sockelgurtgesims.

10 0 1 2 3 4 5 Meter

Verlag v. E. A. Seemann.



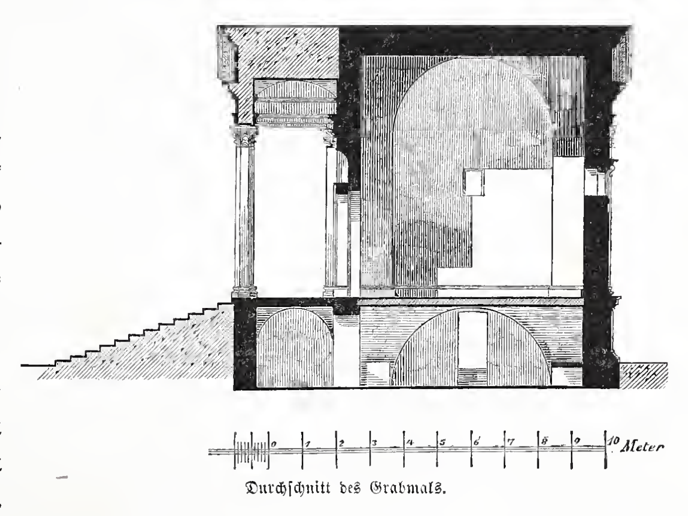
Aus der Campagna von Rom.

Mit Abbildungen.



Vor Porta S. Sebastiano, die Via Appia entlang, erreicht man in wenigen Minuten das Kirchlein Domine quo vadis, jenen Ort, von dem die Legende so schön erzählt, daß Christus dem den Märtyrertod fliehenden Petrus begegnet sei und auf dessen Frage „Domine quo vadis“ geantwortet habe „Venio Romam iterum crucifigi“, worauf Petrus zurückgekehrt sei.

Kurz hinter diesem Kirchlein führt links ein Feldweg zwischen hohen Gartenmauern nach dem Valle Caffarella, einem der wenigen bebauten Flecken der öden Campagna. Am Eingang in dieses Thal liegt eine Mühle, daneben ein altes zerfallenes, doch in seinen Resten hochinteressantes Denkmal römischer Kunst. Es führte und führt auch noch heute den Namen „Tempel des Deus rediculus“, weil Hannibal einst hier zurückgekehrt sein soll, wenngleich es feststeht, daß der Bau das Grabmal eines reichen römischen Privatmannes ist.



Durchschnitt des Grabmals.

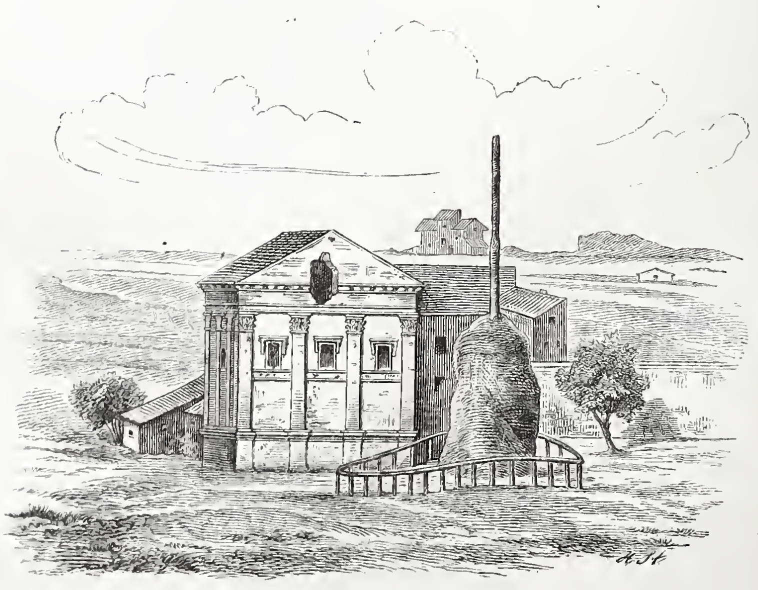
Seine Erbauung gehört noch einer reineren Epoche an im Vergleich mit dem in der Nähe befindlichen Tempel des Bacchus, der aus später Kaiserzeit sein soll. — Es ist ein zierlicher Backsteinbau korinthischer Ordnung. Bei der ersten Betrachtung in's Auge fallend ist die Verwendung von zweierlei Steinen, rothen und gelben, und zwar so, daß sämmtliche struktive Theile aus rothen Steinen gemauert sind, während die gelben nur die Flächen ausfüllen. Besonders schön ist die Vermittlung im Fries zwischen Architrav und Hauptgesims. Diese beabsichtigte und bewußte Vertheilung der Farben spricht gegen jeden Stuck, ein hochinteressantes Beispiel und ein Beleg gegen die allgemeine Ansicht, daß antike Backsteinbauten mit Stuck überzogen zu werden pflegten.

Hervorzuheben ist weiter, daß sämmtliche Details in Schichten aufgelöst sind, ohne sich aber, wie z. B. am Hauptgesims, streng an das Schichtenmaß zu halten. Dasselbe besteht aus Sima, Platte, Konsolen, Eierstab, Zahnschnitt und kleinem Unterglied. Zwischen den Konsolen sitzen gebrannte Platten, schuppenartig verziert. Anziehend sind die Fensterumrahmungen und Verdachungen, welche in der Ausbildung der Details abwechseln. Die Konsolen unter den Verdachungen bestehen aus drei großen verzierten Schichten; zwischen ihnen sitzt über dem Fenstergewände — hier ein Eierstab — ein dreischichtiger, blätterverzierter Rundstab, darüber ragt die Platte hinaus, aus vertikalen Schichten bestehend, die oberste an den einzelnen Fenstern verschieden verziert. Ueberall eigenartige Behandlung der einzelnen Schichten. Selbst die korinthischen Kapitäle mit ihren zwei Blattreihen sind gemauert. Ich glaube, daß letztere unter Berücksichtigung

der Schichtenhöhen vorher im Ganzen modellirt, dann zerschnitten und gebrannt wurden. Daß man nach dem Versetzen den gebrannten Stein erst bearbeitet habe, ist schwer anzunehmen, da der Ziegel wohl nicht so lange der Witterung Stand gehalten hätte. Ein gleiches Verfahren beobachtete man gewiß auch den verzierten Gliedern gegenüber, die, wie z. B. die Eierstäbe, aus 2—3 Schichten bestehen. Um den Bau herum läuft unter den Fenstern ein in Platten gebrannter Mäander, der von einem verzierten Gliedchen umrahmt wird.

Was den Grundriß anbelangt, so war das obere Geschoß offenbar zum Gottesdienst bestimmt, das untere zum Beisetzen der Urnen. Der obere Grundriß zeigt einen geschlossenen Raum, dem eine Vorhalle vorgelegt war. Der Innenraum ist mit einer Tonne mit großen Stichkappen überwölbt, welche noch Spuren von Stuck- und farbigen Ornamenten zeigen. Sein Licht erhält er aus kleinen, hochangelegten Fenstern. Die Säulen der Vorhalle, resp. die achteckigen, gemauerten Pfeiler der Vorhalle sind verschwunden. Für Säulen könnte man eine ähnliche, bestehende Anwendung derselben bei dem oben erwähnten Tempel des Bacchus anführen; für achteckige Pfeiler sprechen die an der Südseite, wo einst eine Hauptstraße vorbeiführte, an Stelle der mittleren zwei Pilaster eingesetzten halben achteckigen Pfeiler. Daß die Vorhalle existirte, zeigt außer den Untermauern die Anlage der Anten auf der Nordseite (s. den Grundriß). Das untere Geschoß, von der Südseite zugänglich, niedrig, früher mit einem Kreuzgewölbe geschlossen, hat die Nischenanlage für die Aschenkrüge und steht in Verbindung mit dem unter der Vorhalle befindlichen gewölbten Raum, der wohl denselben Zwecken diente. Der kleine Bau, dessen Erhaltung wahrscheinlich nur dem Materiale zu danken ist, da dieses die Raubgier und daher die Zerstörung nicht reizte, hat durch die Jahrhunderte freilich sehr gelitten; doch ist noch so viel erhalten, um uns nach Aufnahme des Vorhandenen die frühere Gestalt veranschaulichen zu können. Er ist eines der schönsten Beispiele römischen Backsteinbaues und zeigt uns, mit welch' feinem Gefühl selbst ein so sprödes Material zu klassischen Formen verwendet wurde.

Hermann Stiller.



Ansicht des Grabmals.

Briefe von Bonaventura Genelli und Karl Rahl.

Mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.*)

(Fortsetzung.)

36. Rahl an Genelli.

Oldenburg, 20. März 1861.

Lieber verehrter Freund!

Endlich bin ich hier angelangt und habe meine Mission begonnen. Ich glaubte zwar meine Aufgabe hier schnell beendet, und hoffte Sie schon in nächster Zeit begrüßen zu können, allein da wurde mir der Auftrag hier den Großherzog zu malen und Seine Gemalin, und so habe ich wenigstens Arbeit auf 4—6 Wochen zu thun, und dann zu Ihnen. Sie glauben nicht wie sehr ich mich freue und mich sehne Sie wieder zu sehen. Ihr schönes Werk — ich besitze es in Contour von Schütz gepaust — wie herrlich muß es sich in Farben darstellen, nur muß ich mich in Geduld fassen, bis (ich) die Stunde erlebe; aber sie wird mich entschädigen für die Ungeduld des Wartens.

In diesem Augenblicke geht mir das Arbeiten wieder ein mahl recht schlecht von Statten, mein Kopf ist schwindlich und meine Augen trübe mit Blut überlaufen, ich muß alle Willenskraft anwenden um klar zu denken und mit Erfolg zu arbeiten. Dieser Zustand ist ganz heillos, wer weiß wie das enden soll, doch mir fällt dabey immer Macbeth's Ausdruck ein „die Stunde rennt auch durch den schlimmsten Tag."

Den Nero habe ich nochmals überarbeitet und hoffe ihn sehr verbessert zu haben. Nun das Alles auf Wiedersehen. Bitte mich bestens Ihrer verehrtesten Familie zu empfehlen. Mit Hochachtung und Verehrung

Ihr

aufrichtiger Freund
C. Rahl.

37. Rahl an Genelli.

Hochgeehrtester Freund!

Ihr verehrtes Schreiben hat mir wirklich die größte Freude gemacht und ich danke Ihnen vielmals für Ihre Beurtheilung, ich fürchte nur Sie waren noch immer viel zu nachsichtig. Was den Prometheus anbelangt so habe ich immer das Gefühl der Unbefriedigung gehabt und habe mich bereits angestrengt es besser zu machen, auch mit Paulus will ich mich nochmals versuchen. Sie haben meinen Muth gestärkt, und mein Selbstvertrauen gehoben, ich werde nun mit doppelter Energie an weitere Ausführung gehen. Die Photographien verehrtester Freund bitte ich ja zu behalten und damit zu machen was Ihnen gutdünkt. Es kann mir nur Ehre bringen wenn Sie selbe für geeignet halten zur Ausstellung, was mir mehr Freude macht als Geld und Beyfall der halben Welt machen würde. Was mein Kommen anbelangt so können Sie versichert seyn daß wenn es von mir abhinge ich schon auf dem Wege wäre, allein ich muß erst noch warten ob Sina wünscht daß ich mit Ihm nach Oldenburg reise oder ob ich selbe allein vornehmen kann. Sobald ich hierüber im Klaren bin, werde ich Sie sogleich benachrichtigen, wenn ich so glücklich seyn soll Sie zu sehen.

Ich habe mit aller Anstrengung die sämmtlichen Zeichnungen zum Arsenal noch einmahl ganz verändert gemacht, sobald ich sie wieder habe werde ich sie entweder mitbringen oder senden. Ich habe mich redlich damit abgequält, nun über die angebornen Gaben kann kein Mensch hinaus, hier ist die unüberschreitbare Grenze eines jeden. Wenn aber etwas möglich war, um einem Menschen eine höhere Anschauung, und einen klaren Begriff über Größe Einfachheit Würde und Bedeutsamkeit der Darstellung zu geben, so kann ich sagen, daß ich in Ihnen den besten gewaltigsten Lehrer fand, den ich mir wünschen konnte und das fühle ich, daß ich nach meinen Kräften auch von Ihrer Schule Gebrauch gemacht und gelernt habe. Haben Sie Dank für Ihre freundliche Theilnahme und rechnen Sie mich stets unter Ihre aufrichtigsten Verehrer und Freunde. Mit größter Hochachtung

Ihr

aufrichtiger Freund
C. Rahl.

Wien, den 17. July 1861.

Ich habe jetzt meinen Engel auf dem Grabe Christi sitzend nach der Auferstehung für eine Friedhofskapelle in Fresko gemalt.

Nächstens bekomen Sie 2 Kupferstiche 1 nach Rubens 2 Moses nach mir.

*) Vergl. Jahrg. XII, S. 220.

38. Rahl an Genelli.

Verehrtester Freund!

Endlich bin ich wieder in Wien angelangt nachdem ich 3 Wochen in Paris zugebracht hatte. Ich freue mich noch immer der schönen Erinnerungen welche mir unser letztes Zusammenseyn zurückließ, wenn ich nur so glücklich wäre recht oft bey Ihnen seyn zu können. Ihr ganzes Wesen und Thun ist so mein Ideal von Künstlerthum, man kann von Ihnen sagen was Goethe von Schiller sagte:

und was uns Alle bändigt das Gemeine
Lag hinter Ihm im wesenlosen Scheine.

Wie gern möchte ich Ihre Selbstbiographie besitzen, von Ihnen so herrlich dargestellt, ich werde sie nie vergessen. Sind Sie mit Ihrem schönen Bilde recht vorgerückt? Ich habe unterdessen mich erfreut in Cöln an Ihrer herrlichen Lykurgosschlacht.

Sonst habe ich wenig gesehen was mich freute; in Paris 4000 Oehlgemälde und gewiß 200 Statuen, aber welcher Art! wenn man sehr gutmüthig ist so kann man auf 1000 Stück 10 Gedanken rechnen, oft sehr gut gemacht aber leer.

In Cöln nur Landschaften und Genre, sehr wenig historisches. Das Griechenthum völlig verschwunden, ich kann eine Kunstwelt aus der alle Ideale verscheucht sind nicht begreifen. Wie kann man arbeiten ohne solche? Was mich am Meisten interessirt waren die Kartons und Zeichnungen.

Nun bin ich wieder hier und arbeite an meinem Friese weiter, muß aber leider bald wieder Portrait malen was so mitten hinein sehr störend wirkt.

Was ist mit meinem Arsenal geschehen, ich bitte, wenn sich irgend ein Urtheil findet, welches zum Fortschritt mir helfen könnte nicht zu verschweigen. Was macht Camillo, er hat mir sehr gefallen und die Portraits von Mutter und Schwester[1]) nebst seinen Zeichnungen beweisen daß er zum Künstler geboren ist. Ich wollte er käme einmahl her nach Wien, sich ein wenig die Welt anzusehen, er würde mir ein großes Vergnügen damit machen. Ich bitte Ihn vielmahls zu grüßen auch Ihre liebe Fr. Tochter, diese wahre Göttin der Jugend mit ihrem anmuthigen und schönen Wesen. Wenn man so glücklich ist wie Sie in Frau und Kindern und wenn man so oft man will mit Jupiter sprechen kann, so erträgt sich auch vieles Andere ungerechte im Leben doch besser.

Lassen Sie mich recht bald von Ihnen etwas hören, es ist mir immer ein Fest.

Ich bitte Sie nun zu Ende allen den Herren für die freundliche Aufnahme zu danken und nicht ganz zu vergessen

Ihren

Sie stets hochverehrenden
Freund C. Rahl.

Wien 23 July 1861.

39. Genelli an Rahl.

Mein sehr verehrter Freund.

Weimar d 28ten Juli 1861.

So große Freude mir Ihr letztes Schreiben gewährte so betrübte es mich dennoch weil mir durch dasselbe die Gewißheit ward, daß Sie von Paris aus einen andern Weg als über Weimar nach Wien hin nahmen — Bei Ihrer Anwesenheit allhier gaben Sie uns die Hoffnung Sie nochmals womöglich auf längere Zeit als Ihr flüchtiger Besuch es war bei uns zu sehen. Bald nach Ihrer Abreise von hier kam Gabrielle, der es sehr leid that Sie nicht mehr angetroffen zu haben auch Sie machte uns nur einen flüchtigen Besuch, denn sie mußte nach Breslau eilen wo sie jetzt gastirt, Lätitia hat sie dahin begleitet.

Daß Ihrem männlichen Geist meine Selbstbiographie gefallen hat, wie auch, daß die in Cöln ausgestellte Lycurgos-Schlacht Ihnen nach so manchem Jahre noch gefallen konnte, ist mir wohlthuend und tröstlich; mögen denn immerhin hiesige Künstler meinen, des Cornelius u. s. w., mithin auch Ihre Kunstleistungen als durch dieser Gesellen Leistungen überwunden erklären als Dinge die auf die Todtenkammer gehören — Diese Unwissenden die zugleich nichts können als todtgeborne Bälge hervorbringen (ich meine in der Kunst) führen eine Sprache als wenn Ajax ihr Narr wäre! Dem Himmel sei es gedankt ich habe mich von Jugend an durch solch' Geschwätz nie verblüffen lassen, geschweige denn jetzt, nachdem ich so manche lächerliche Mode in der Kunst verschwinden sah.

Preller[2]), wie alle denen ich die Photographien nach Ihren Arsenal-Zeichnungen zeigte, sprachen sich über diese Compositionen mit der Wärme aus welche sie verdienen — und ich bin stolz darauf einen Freund zu haben der so etwas zu schaffen vermag.

Aber nun bitte ich mir zu sagen ob ich diese Photographien Ihnen alsbald überschicken soll (da Sie vielleicht nur dies Exemplar besitzen) oder ob ich sie noch länger behalten kann um sie an Kunstverständige zu zeigen die leider sich hier verteufelt selten einfinden.

---

1) Portraits von Karoline u. Lätitia Genelli. Kreidezeichnungen im Besitz der Letzteren, verw. Marschall.

2) Fr. Preller. geb. 1804 in Eisenach, der geniale Meister der Odysseelandschaften in Weimar. Br. 46. 67. 77.

Ihren Rath habe ich befolgt und den Bachuszug[1]) der sich auf meinem Bilde befindet, auf blauen Grund gemalt — die 36 Figuren grau in grau, welche sich gar gut zu den übrigen farbigen Compositionen auf diesem Bilde ausnehmen. Wäre es doch möglich, daß mir öfter Ihr Rath bei dieser schwierigen Arbeit zu theil würde!

Also 4000 Oehlgemälde und 200 Statuen haben Sie in Paris ausgestellt gesehen, — Welch' eine Arbeit für den Beschauer wären nur 1000 davon des Anschauens wehrt gewesen.

Meine Frau und mein Camill' (die Göttin der Jugend wie Sie meine Tochter nennen ist in Breslau) erwiedern Ihre Freundlichkeiten gegen sie auf das Herzlichste. Wohl wäre es für Camill' gut wenn er einmal Wien mit seinen Galerien und Ihr Studio sähe — Doch bedenken Sie, daß Camill' viel Geld haben müßte um in dieser theuern Stadt sich aufhalten zu können wäre es auch nur auf 14 Tage.

Bitte schreiben Sie bald wieder

Ihrem

getreuen B: Genelli.

40. Genelli an Rahl.

Weimar d 28 September 1861.

Schon wollte ich an Sie verehrtester Freund die Frage stellen ob Sie erkrankt, ob übertrieben fleißig, oder ob Sie mir gar etwas übel genommen hätten — denn so lange lange währte Ihr Verstummen, daß ich auf derlei Vermuthungen gerieth — als mich Ihr Schreiben von diesen Gedanken befreite und nur den ungemeinen Fleiß in dem ich Sie wähnte bestätigte — in der That Sie schaffen wie die alten Künstler Italiens, von deren Fleiß man heut zu Tag wenig Begriff mehr hat, und von dem ich wohl etwas zu besitzen wünschte — doch was würde es mir helfen wäre ich auch noch so fleißig, sobald die Sachen keine Bestimmung haben!

Auch ich habe mich einst mit der Befreiung der Andromeda befaßt, und möchte nun wohl wissen welche Seite Sie diesem schönen Vorwurf abgewonnen haben. Meine Composition[2]) bin ich durchaus nicht neugierig wieder zu sehen, fals sie noch existirt.

Daß Sie der Frescomalerei dadurch, daß Sie den alten Frescomalereien näher gekommen sind als es die jetzt lebenden Frescanten gethan haben — so vielen Gusto abgewonnen haben freut mich gar sehr, denn bis jetzt hat die neuere Frescomalerei mir nie genügt, gegentheils nur Schauder erregt — Mögte wohl manchmal zuschauen können wie Sie dabei operiren.

Meinen schönsten Dank für Ihr reiches Geschenk welches Sie mir mit den Photographien nach Ihren Arsenalzeichnungen machten — Es wird mir stets die größte Freude gewähren diese Blätter wie bis jetzt geschah, kunstsinnigen Menschen zu zeigen und zu spiegiren.

Auch Dank für Ihr Portrait in ganzer sehr gelungener Figur — nur schade, daß es auf einer Visitenkarte ist die nicht wohl erlaubt, daß die Figur größer sein durfte — und schad', daß Bart und Kopfhaar allzu weiß gerathen sind was zum Gesicht fremd steht — aber es bleibt dennoch ein mir und den Meinen sehr liebes Geschenk!

Hier geht ein Gerede, daß Hebbel nach Weimar übersiedeln werde — ich wollt' es wäre wahr! Bitte grüßen Sie ihn von mir und empfehlen Sie mich seiner Gemalin.

Ob Camillo die Freude haben wird Sie in Wien zu besuchen daran zweifle ich, da er sich dieser Tage stellen muß um auf einige Jahre Soldat zu sein, fals er sich nicht freilost!

Viele viele Grüße von Frau und Kinder!

Ihr

aufrichtiger Freund

Genelli.

41. Genelli an Rahl.

Mein sehr verehrter Freund Rahl!

Da Sie keiner Erwähnung meines Briefes vom 28ten Sept: machen, so werden sich wohl unsere Briefe gekreuzt haben.

Sie verlangen baldige Antwort auf die mir in Ihrem Schreiben gemachte Frage — ob ich dem Wunsche des Fürsten Ipsylanti demselben ein Aquarellbild[3]) darstellend die Schule des Plato zu machen, nachkommen wolle. Jedenfals werde ich mir Mühe geben diesem Gegenstande eine malerische Seite abzugewinnen von der ich bis jetzt noch keinen klaren Begriff habe. Leider kann ich nicht sobald an diese Arbeit gehen da ich an einem Bilde für Schack sehr fleißig malen muß, und ich durchaus nicht die Gabe habe an mehreren Bildern zugleich zu arbeiten. Sollte nicht ein die kriegerische Jugend begeisternder Tyrthäus ein noch günstigerer Vorwurf zu einem Bilde sein?

---

1) Bacchuszug. Predelle unter dem Oelgemälde „Hercules Musagetes und Omphale." Br. 1. Anm. 1. 29. Anm. 1.

2) Perseus befreit Andromeda. Federskizze im Besitz von Laetitia Marshall, geb. Genelli, in Weimar. 1861.

3) Die durch Rahl begünstigten Verhandlungen mit dem Fürsten Ipsilanti bleiben erfolglos. Br. 42—48.

Ich glaube das Format und die Größe der Zeichnung dürften genau das der Sapho sein. Haben Sie wehrter Freund nun die Güte mir wissen zu lassen ob es dem Fürsten Ernst ist, daß ich mich sobald ich Zeit habe, an diese mir erfreuliche Aufgabe mache. Ein schöner Gegenstand wäre auch eine Hipatia, doch würde die nothwendig schlecht werden, wenn man die Ihre nicht bestehlen eigentlich copiren will.

Nun leben Sie wohl verehrtester Freund den ich lieber spräche als schreibe!

Ihr

B: Genelli.

Weimar d 4ten October 1861.

42. Rahl an Genelli.

Hochgeehrtester Freund!

Einige Augenblicke nachdem ich Ihnen mein letztes Schreiben sandte empfing ich auch Ihr Schreiben, und es ist etwas sehr charakteristisches daß diese großartige Verachtung des „Ajas" wie Sie sich so herrlich ausdrückten auch hier Gang und Gebe ist, ja daß bey einer Versamlung man gegen meine Forderung beynahe einstimmig protestirte als ich verlangte daß wer Anspruch machen wolle zu einem Urtheile über andere doch erst beweisen solle durch die That ob er denn auch selbst etwas kann und auf sein Werk hinweisen müsse. Man fand diese Forderung enorm arrogant.

Ich habe nun die Freude Ihnen in Betreff der Bestellung des Fürsten Ipsylanti mitzutheilen, daß er Ihnen die Wahl vollkommen frey läßt, mit der Bedingung daß es antik und daß auch Weibliche Gestalten darauf vorkämen. Ich bitte Sie also wenn es Ihnen gelegen ist die Sache vorzunehmen, sich wie Sie wollen damit zu beschäftigen, an eine bestimmte Zeit sind Sie nicht gebunden. Wie steht es denn mit Ihrem schönen Bilde, ist (es) schon recht vorgerückt? Wie herrlich wäre es wenn ich in Dresden statt Wien seyn könnte, da wollte ich Ihnen oft auf dem Halse sizen. Da könnten wir wirklich in der Kunst schwelgen. Ich bin nun wieder beym Portraitmalen angelangt und kann mich nur schwer dafür erwärmen. Wenn man eine Zeit lang so glücklich war in andern Regionen zu schwärmen so kommt es einem zuletzt doch recht langweilig und verdrießlich vor all die Borten und Aufschläge zu konterfeyen. Was macht denn Ihr Camillo, hat er sich frey gemacht? er thäte mir leid wenn er in seinem schönen Streben so unterbrochen würde.

Ich freue mich im Voraus auf Ihre Schöpfung und bitte Sie verehrtester Freund ja recht bald wieder einiges von Ihrem Thun mitzutheilen. Wie sehr würde es mich freuen Ihr Bild wenn es fertig seyn wird hier ausgestellt sehen zu können. Indem ich mich all den Ihren bestens empfehle bin ich wie immer Ihr

Sie hochverehrender Freund

C. Rahl.

Wien 15 October 1861.

43. Rahl an Genelli.

Hochgeehrtester Freund!

Da ich seit längerer Zeit schon von dem Zweifel gequält bin ob sie meinen letzten Brief, welcher die Entscheidung des Fürsten Ipsilantis enthielt, erhalten haben so bitte ich im Voraus um Entschuldigung wenn ich Sie bitte mir bey Gelegenheit in dieser Beziehung einige Worte zukommen zu lassen. Ich suchte ihn damals nach Möglichkeit für Ihre Wünsche zu stimmen nahmentlich hatte ich nichts sehnlicher gewünscht als daß er die Hypatia gewählt hätte. Mir scheint daß er Anstoß daran nahm als griechischer Katholik bey seinen Landsleuten vielleicht für nicht rechtgläubig zu erscheinen was bey den Griechen als ein schauderhaftes Uebel gilt. Gegen den Tyrtäos sagte er bloß er wünschte auch weibliche Gestalten auf dem für Ihn bestimmten Gemälde angebracht und da ich nicht weiß ob Sie auch solche dabey im Sinne hatten, so kann ich nichts darüber sagen als daß es mir sehr leid thäte, wenn Sie etwa daran stoßen sollten, daß er nicht ganz unbedingt es Ihnen selbst überließ was ich Ihm als das einzig richtige empfahl. Ich hoffe verehrtester Freund Sie werden deshalb es doch nicht ganz verschmähen, Wien um ein Bild von Ihrer ächten Künstlerhand zu bereichern, ich freue mich schon sehr darauf.

In Berlin hat Baron S. mit dem Herzog . . . . . . gesprochen und meine Sachen sehr gerühmt welches dem Baron viele Freude machte und mir sehr vortheilhaft ist weil alle die sich bewußt sind keine tiefen Kenntnisse von der Kunst zu besizen doch immer glauben und sehr froh sind Ihre Wahl gerechtfertigt zu finden, da nun der Herzog nur durch Ihre freundschaftliche Vermittlung und auf Ihre gewichtige Stimme hin diese günstige Meinung über mich erhielt so war ich doppelt erfreut daran. Wie steht es denn mit Ihrem lieben Camillo, mußte er richtig Soldat werden? Wenn nicht, so hoffe ich Ihn doch noch einmahl in Wien zu sehen, es würde mich recht freuen. Vielleicht könnte sich sogar einmahl Gelegenheit geben, wo wenn er Lust hätte ein Bischen Freskomalen könnte, schaden könnte es Ihm auf Seiner Laufbahn, die Ihn doch mit Macht auf dieses Feld führen wird, kaum. Wie weit sind Sie mit Ihrem schönen Werk, wie gerne würde ich es in irgend einem Saale wie der Farnesina mit kolossalen Figuren sehen, so schön es auch in dieser Größe ist. Sind Sie schon recht weit damit voraus, ich hoffe Sie vielleicht im Frühling sehen zu können, es muß einen herrlichen Eindruck hervorbringen. Ich hätte

Ihnen auch wieder Vieles zu zeigen und mir Ihre Belehrung zu erbitten, wenn ich nur alle Monathe einen Tag bei Ihnen zubringen könnte.

Indem ich bald wieder ein Lebenszeichen von Ihnen hoffe und Sie bitte Ihrer verehrten Frau nebst Hebe und Melpomene und Camillo von mir bestens zu begrüßen bin ich in gleicher Verehrung und Freundschaft

Ihr aufrichtiger Freund

Wien den 16 November 1861. C. Rahl.

44. Genelli an Rahl.

Weimar d 20ten Nov: 1861.

Hochgeehrter Freund!

Ihren vorletzten Brief erhielt ich, versäumte aber durch Schuld großen Fleißes ihn alsbald zu beantworten ..... Sie mein Freund scheinen zu zweifeln ob ich dem Fürsten Ypsilanti ein Aquarellbild machen werde — jedenfals werde ich mit Freude und Liebe an diese Aufgabe gehen, jedoch nicht eher als bis mein Bild für v: Schack fertig sein wird und bis ich einen günstigen Gegenstand der auch weibliche Figuren enthält gefunden haben werde wenn ich nur wüßte ob er ein historischer (denn die zu einem Bilde unfruchtbare Schule des Plato in welcher nicht wohl Weiber vorkommen, wäre ein solcher) oder ein mythologischer sein darf wie z: B die Befreiung des Prometheus durch Herkules[1]) wobei der Chor der Oceaniden angebracht werden müßte.

Da Sie verehrter Rahl den Gusto des Fürsten jedenfalls besser kennen als ich so bitte ich Sie mir einen Gegenstand vorzuschlagen, sei er nun aus der griechischen Historie oder Mythenwelt.

Große Freude hat mir der Hoffnungsschimmer gemacht Sie vielleicht kommenden Frühling hier zu sehen, vielleicht mich auch an Ihren frischen warmempfundenen Compositionen zu erfreuen, nicht aber mich bei denselben „belehrend“ zu geberden was sehr ungeschickt und sehr unnöthig wäre!

Neulich erhielt ich ein Schreiben von Brugger worin er sagt „Verdellé hat 4 Bilder (die Jahreszeiten) vollendet und sind wie ich glaube vortresslich gemalt. Neureuther[2]) traf auf seiner Hin und Herreise Rahl in Wien und theilt mit Ihnen das günstige Urtheil über seine Compositionen für das Arsenal, wovon auch der architektonische Theil welchen Hansen ausführte nach Neureuther's Ausspruche höchst original und schön sein soll. Es ist doch recht ärgerlich daß die Ausschmückung desselben welche durch das Talent zweier harmonirender Künstler so fein berechnet war in die Hände eines andern Malers kam.“

Camill' der sich Ihnen empfiehlt, hatte zu unserer Freude nicht nöthig Soldat zu werden. Freilich wäre es ihm wenn auch nur für die Zukunft ersprießlich wenn er im Frescomalen etwas durch Meister Rahl profitiren dürfte, den ich mir als den alleinigen vorstelle, welcher in dieser schwierigen Malart nicht Fleisch wie Holz malt. — Doch läßt sich um in Fresco Übung zu erlangen dies nicht in wenig Zeit erreichen. — auch soll Camillo mir bei einigen Arbeiten, zu welchen ich sonst viel Zeit brauchen würde, behüflich sein — und Wien, wie jede interessante Stadt, muß man im Sommer sehen! An meinem Bilde nach welchem Sie sich freundlichst erkundigen bin ich bei den kurzen dunkeln Tagen so fleißig wie tuhnlich, merke jedoch, daß ich nicht sobald damit fertig werden kann. Daß aus der Übersiedlung Hebbels nach Weimar nichts wird freut mich für Sie lieber Rahl — für mich aber ist es mir leid!

In der Hoffnung, daß Sie sich ob meines langen Verstummens nicht rächen werden, sondern sobald als Zeit und Laune es Ihnen gestatten mich mit einigen Zeilen erfreuen, lebe ich in Verehrung und Freundschaft als

Ihr
Freund Genelli.

45. Genelli an Rahl.

Weimar d 27ten Januar 1862.

Sie mein hochverehrter Freund werden aus den Ihnen übersandten Skitzen mindestens ersehen daß ich mich mit dem Gegenstande zu einer Aquarelle für den Fürsten Ypsilanti beschäftigt habe — da ich aber nicht sicher bin ob einer von diesen von mir conzipirten Momenten dem Fürsten gefallen möchte, so wende ich mich mit der Bitte an Sie diese Skitzen ihm vorzulegen, oder wenn Sie dies für nicht nöthig erachten sollten lieber selbst einen von den fünf Entwürfen zur Ausführung zu wählen — oder fals keine in der Disposition was taugen sollte mir dies ohne Umstände zu sagen.

No: I — stellt dar Hercules, den von ihm erlegten fatalen Geier dem erfreuten Chor der Okeaniden vorzeigend welche zum Felsen an welchem Prometheus gefesselt ist vom Meere hinauffliegen —

No: II — Hercules hat bereits den Geier erlegt und den Titan entfesselt, den Befreier preist die Mutter des Prometheus wie auch ein Chor Titanen und Titanenweiber.

No: III — In No: III ist die Arbeit der Entfesselung des Prometheus dargestellt.

---

1) Prometheus durch Herkules befreit mit den vom Meere heranschwebenden Okeaniden. Ein Aquarell aus der römischen Periode Genelli's besitzt Dr. G. v. Bunsen in Berlin.

2) G. Neureuther, der bekannte Architekt in München.

No: IIII — Stellt den bereits entfesselten Prometheus dar dem Hercules vom Felsen hinabhilft — Titanen preisen und küssen die Hände und die Bekleidung (Löwenfell) des Helden.

No: V: Stellt dar den Perseus der den cetus erlegte — dem ausruhenden Helden bringt ein Chor Äthiopier Früchte und Milch zur Stärkung, inzwischen Andromeda durch Amor entfesselt wird.

Vielleicht gefällt dieser anmuthigere Gegenstand dem Fürsten besser als die zuvor erwähnten?

Haben Sie verehrter Freund aber die Güte mir diese Kritzeleien sie mögen sich nun Ihres Beifalls zu erfreuen haben oder nicht, mir wieder zukommen zu lassen da ich sie doch irgendwie brauchen könnte.

Wie freut es mich, daß Ihr Brief mir nicht alle Hoffnung benimmt Sie wieder hier zu sehen — Wäre mir nur das Glück zu Theil Ihren Rath (ich will bescheiden sein) nur alle Monat einmal vernehmen zu können!

Viele Grüße von den Meinen an Sie

Ihr

getreuer

B Genelli.

46. Genelli an Rahl.

Weimar d 8ten März 1862.

Bis jetzt habe ich mein hochverehrter Freund Ihr Schreiben vom 15ten Febr: noch nicht erhalten und werde leider es auch wohl nicht mehr erhalten obschon es mich sehr interessirt hätte Ihr spezielleres Urtheil über meine Versuche zu vernehmen — so viel ersehe ich aus Ihrem Schreiben vom 22ten Febr, daß auch Sie den Entwurf für den besseren halten welchen auch ich wählen würde, ich meine den auf dem Längenformate — Sollte sich der Fürst aber für die Andromeda erklären, fals er überhaubt noch mir eine Bestellung zu machen Lust hat, so würde ich auch diese nicht ungern ausführen; ich könnte mir vorstellen daß sie ihn mehr anspräche als die Übrigen. Aber verehrtester Freund wie sieht es mit Ihrer Reise nach Griechenland aus, haben die dortigen Gährungen auf dieselbe keinen Einfluß? Ich erlaube mir diese Frage weil es mir gar leid sein sollte fals Ihr Werk bis auf spätere Zeit verschoben werden sollte.

Mein Bild für Schack naht sich seiner Vollendung. Wäre nur Wien nicht so weit von Weimar so würde ich sagen es verlohne sich schon der Mühe hieher zu kommen um die großen vortrefflichen Cartons von Preller zu sehen an denen er jetzt arbeitet — aus der Odyssee sind wohl nie bessere gemacht worden; Italien hat wundervoll auf diese Arbeiten mitgewirkt!

Aber woran arbeiten Sie gegenwärtig? Allzulange wird Ihr rastloser Geist es wohl beim Bildnißmalen nicht aushalten.

Schreiben Sie wehrtester Rahl mir doch ob wir annoch hoffen dürfen Sie diesen Frühling hier zu sehen? Sie dürften aber dann nicht wieder im Gasthof absteigen sondern durchaus bei uns!

Ihr

stets ergebner

Genelli.

47. Genelli an Rahl.

Weimar d 8ten April 1862.

Mein lieber mein verehrter Freund!

Auf Ihr Verlangen alsbald einen Preis für die Aquarelle (Perseus und Andromeda) anzugeben, scheint mir jenes Honorar welches mir Baron v Sina für eine von den vier Compositionen welche ich für ihn ausführte nicht unpassend, also 286 Preußische Thaler. Übrigens könnte ich nicht sogleich an diese Arbeit gehen da ich für H v Schack ein Bild alsbald beginnen soll, die Figuren Lebensgroß; der Gegenstand eine Lieblingscomposition[1]) von mir, nähmlich die drei dem Abraham seine Nachkommenschaft verheißenden Engel. Just dieser Gegenstand ist mir recht, um den Leuten zu zeigen, daß Nacktheiten nichts karakterisirendes für meine Kunstrichtung sind, obschon ich sie am liebsten darstelle.

Recht leid ist es mir, daß Sie mein Bild, fals Sie nach Weimar kommen sollten, nicht mehr sehen können, ich glaube es würde Ihnen nicht mißfallen haben — hier hat es großes Aufsehen erregt.

Gott gebe nur, daß die Antwort von Oldenburg so ausfalle, daß wir uns recht bald einmal sehen und sprechen können!

Sie wehrter Freund sind also wieder mit vier herrlichen Gegenständen beschäftigt, die wenn sie vollendet sind ich wohl sehen möchte — ich finde nur die Zeit allzu kurtz in der diese Bilder fertig sein sollen!

Nun addio! und seien Sie von Allen was sich Genelli nennt gegrüßt!

Ihr

aufrichtig ergebner

Genelli.

---

1) Abraham und die drei Engel, welche ihm die Geburt des Isaak verkünden. Im November 1862 vollendet. Oelgemälde in der Galerie Schack in München. Br. 48. 61.

48. Genelli an Rahl.

Weimar d 19ten Juni 1862.

Von einer sechstägigen Wanderung durch die prächtigen Waldungen und Felsen Thüringens zurückgekehrt fand ich theuerster Freund Rahl Ihren lieben Brief vor aus dem ich ersah, daß Sie noch immer an congestionen die Sie in melancholische Stimmung versetzen leiden; von welchem Übel ich Sie befreit glaubte — jedenfals arbeiten Sie zuviel und können sich daher zu wenig Bewegung machen — dies paßt für Ihre kräftige Natur auf die Länge nicht! Daß aus Ihrem Projekte in Oldenburg [1]) nichts geworden ist, ist mir doppelt leid, einmal, daß eine schöne Arbeit weniger existirt, dann aber, daß mir jede Gelegenheit abgeschnitten ist Sie zu sehen — wie dumm, daß Menschen die für einander passen getrennt leben müssen, und mit anderen ihnen antipathischen Leuten gleichsam wie zahmes Gethier mit wildem in einem Stalle eingesperrt leben müssen. Sie haben aber doch immer wieder schöne Aufgaben zu lösen wobei Sie die verlohrnen verschmerzen können. Aber wehrter Rahl machen Sie sich doch um des Himmelswillen keine ärgerliche Minute darüber fals der Prinz an eine Arbeit von mir nicht denken sollte, erwähnen Sie auch nichts mehr zu ihm über dieselbe, ich könnte sie ihm gegenwärtig doch nicht machen; mir wäre es sogar nicht unlieb vergäße er sie gänzlich.

Auf Ihre theilnehmende Frage wie weit ich mit meinem Bilde (Abraham und die Engel) bin, kann ich Ihnen leider nur sagen, daß der Contur erst auf der Leinwand steht — den Carton habe ich in neun Tagen gezeichnet, seitdem aber nicht mehr ans Malen gedacht, werde aber dieser Tage mit dem Malen beginnen — Nachdem der Contur auf der Leinwand stand habe ich freilich etliche Compositionen entworfen.

Wenn an meiner Malerei auf dem Bilde (Hercules u Omphale) etwas Gutes ist, so tragen Sie die Schuld daran, Sie den ich ja so oft malen sah! ich hätte Sie nur in meiner Jugend kennen sollen, durch Sie würde ich schon für meine Denkweise die rechte Art und Weise gefunden haben — aber was hätte dies geholfen, hätte ich nicht auch die rechten Protektoren gefunden — Jetzt ist mir der treffliche Schack etwas zu spät erstanden.

Camill' ist seit längerer Zeit krank und hat deßhalb wenig an's Malen denken können, er wie seine Schwester empfehlen sich Ihnen, deßgleichen meine Frau und ich

Ihr,

alter Freund Genelli.

49. Rahl an Genelli.

Hochgeehrtester Freund!

Sie werden mir gewiß zürnen daß ich Ihnen auf Ihr theures Schreiben so lange nicht antwortete, aber zu Zeiten fällt mich eine Art unwiederstehlicher Abschen vor Dinte und Feder an und ich kann mich von meinen Pinseln nicht trennen und so erging es mir eben jetzt. Zuerst also schreibe ich mit wahrer Schaam daß der gute Fürst noch immer nicht den richtigen Gegenstand findet und nach seiner Rückkehr aus Paris sich mit Ihnen in Einvernehmen selbst setzen will. Mögen die Götter wissen, was er eigentlich will, ich bin zu dumm dazu. Ihre schönen Entwürfe mit den herrlichen Süjets, den schönsten die man nur finden kann, sende ich Ihnen dieser Tage mit einigen Photographien zurück von meinen letzten Arbeiten. Vor einigen Tagen war ich in München, . . . ein badischer Diplomat hat nehmlich mit Baron Schack gesprochen von mir und meinen Arbeiten, die er vor Jahren in Rom öfter sah, worauf er etwas von mir zu sehen wünschte, worauf ihm Neureuther meinen Nero und einiges andere zeigte, was er von mir besaß, worauf er mich auffordern ließ, Ihm diesen Nero zu malen. Ich hatte schon im May nach München gewollt, so ging ich selbst hin, schon um Ihre schönen Werke wieder zu sehen. Wie freute ich mich Ihre beyden Bilder so ganz nach Genuß sehen zu können und einen Mann zu finden, der ganz in Ihnen lebt und sich daran freut. Sie gehören zu den Perlen des Jahrhunderts, es ist aber auch unter allen Freunden ächter Kunst nur eine Stimme darüber. Sie haben eine schwere Aufgabe in der Omphale famos gelöst, diese verschiedenen Bilder so glücklich zu einem verschmolzen, Ruhe und Stimmung so harmonisch verschmolzen, ohne die Einheit zu gefährden, daß ich mich unendlich freute, als ich es so zusammen vor mir sah. Wie schlimm hätte das mit ein wenig Brutalität und so genannten verkehrten Effekt werden müssen. Seit der Farnesina ist wohl schwerlich so etwas originelles gemacht worden. Er sagte mir, daß er beabsichtige Ihnen die große Lykurgosschlacht zu bestellen und daß er womöglich all Ihre schönen und herrlichen Werke gemalt von Ihnen haben wolle. Da fiel mir nur das Wort Göthe's in Sinn. Was man in der Jugend sich wünscht, hat man im Alter die Fülle. Ich sagte Ihm er erwerbe sich ein unsterbliches Verdienst durch diese Bestellungen,

1) Das überaus herrliche Projekt Rahl's zur künstlerischen Ausschmückung eines Saales im Auftrage des Großherzogs von Oldenburg scheiterte am Kostenpunkte und der einen Umbau bedingenden Pracht des Planes. Der Entwurf des Deckenbildes stellt Venus Anadyomene als Schöpferin der Lebensfreude dar, umgeben von den Grazien und Horen, dann Apollo unter den Hirten, Tanz der Horen, Bacchus auf Andros, die Hochzeit von Amor und Psyche. Für den Fries unter der Decke zeichnete Rahl den Triumph Amor's unter den Göttern, Helden und Künstlern. — Br. 52. 53.

dann ließe (er) Ihr Genie für die Nachwelt wirken. Mögen Sie nur ja recht viele Jahre so fortschaffen, theurer Freund, uns allen zur Freude und zum Trost und Ihnen zum Ruhme.

Mir hat Schack auch einen schönen Auftrag gegeben, nehmlich meine Cimbernschlacht[1]). Ich sagte Ihm, daß Ihre begeisternde Nähe mich dazu angefeuert hätte und daß ich mich freue ein Werk an Ihrer Seite aufstellen zu können. Wenn es etwas werden sollte, so sind Sie die Seele davon.

In einigen Tagen werden Sie wieder einige Photographien erhalten, auch die Schlacht habe ich ganz umgeändert, wenn die Entwürfe fertig sind sende ich Ihnen selbe und freue mich auf Ihr Urtheil. B. ist fleißig, aber sehr arm, er hat mir sehr leid gethan, in der Farbe hat er Fortschritte gemacht, aber in Styl und Zeichnung fehlt Ihm Ihr Einfluß und Ihr Beyspiel, um Ihn mit zu reißen. Also leben Sie recht wohl.

Wie werde ich mich freuen, einst Ihren Abraham vollendet bey Schack zu sehen. Ich hatte so eine geheime Absicht Sie zu überraschen von München aus, allein ein über 14 Tage währendes Zahnweh hatte sich gerade in München zum unausstehlichen gesteigert, so daß ich für nichts weiter mehr Lust und Humor hatte.

Indeffen hoffe ich Sie bald zu sehen, vielleicht wenn alle Zeichnungen zu meinem Fries im Großen fertig sind. Nun leben Sie und Ihre ganze verehrte Familie recht wohl und lassen Sie nur noch recht viele solcher Werke sehen.

Ihr

aufrichtiger

Freund

Wien den 24 July (1862.) C. Rahl.

Vorstehenden Brief verdanken wir der gütigen Mittheilung des Herrn Dr. M. Jordan, Dir. d. kgl. Nat.-Galerie in Berlin.

50. Genelli an Rahl.

Lieber und verehrter Freund!

Ihren inhaltreichen Brief erhielt ich als ich daran dachte Ihnen zu schreiben weil ich Verlangen trug nach einigen Zeilen von Ihnen, denn bei meinem so ungemein eingeschmolzenen Briefwechsel ist es mir doch sehr erfreulich von werthgeachteten Freunden Briefe zu erhalten und von wem wohl erfreulicher als von Ihnen und von Brugger von dem Sie mir, indem Sie von Ihrem Aufenthalte in München sprechen, nichts sagen — sollten Sie ihn gar nicht gesehen haben oder war er in München nicht anwesend?

Daß es B. noch immer so mißlich ergeht ist ja sehr traurig und mir traurig, daß ich ihm seine Lage zu verbessern gar nichts beitragen kann — Hätte ich einigen Einfluß . . . . so ließe sich etwas machen, obschon es fraglich wäre ob B. in hiesigen Künstlerkreisen und in dieser kleinen Stadt sich behaglich fühlen würde.

Daß H v Schack dieser Treffliche an Ihrer Cimbernschlacht so viel Gefallen fand um sie Ihnen zur Ausführung zu bestellen wundert mich nicht aber erfreut mich sehr, da auch ich stets der Meinung war, daß diese Composition eine Ihrer Schönsten sei an deren Schönheit ich aber auch gar keinen Antheil habe, denn wenn ich mir vielleicht die Freiheit nahm über Bewegungen gewisser Hände und Beine zu klügeln, so hatte dies weiter keinen Einfluß auf die Conception dieses Schlachtenbildes — auch haben Sie ja dasselbe total umgearbeitet in welch' neuer Gestalt es zu sehen ich gar neugierig bin. Wie eigen, daß mein Urtheil über Ihre Werke . . . unbeachtet blieb, und nur das Urtheil eines Diplomaten ihn auf dieselben aufmerksam machen konnte.

Mir begreiflich obschon kränkend ist es, daß ein anhaltendes Zahnweh Sie hindern mußte von München aus nach Weimar zu kommen — Heilger Gott was hätten wir uns gefreut wenn Sie diese Ueberraschung ausgeführt hätten!

Sie meinen „was man in der Jugend sich wünscht habe man im Alter die Fülle" z: B: ich hätte jetzt der Aufträge die Fülle, was helfen die mir da ich nicht jung genug bin viele davon auszuführen. Geld habe ich mir oft in der Jugend gewünscht, habe aber bis jetzt von Geldesfülle nichts gemerkt.

Daß Ihnen wehrter Rahl meine letzte Arbeit bei v Schack gefiel, ist mir auch ihm gegenüber gar erfreulich, denn einem so competenten Urtheil wie das Ihre wird er wohl Glauben schenken, fals in

1) Br. 1. Anm. 3. — Im April 1865 schrieb Rahl an seinen Auftraggeber: „Eigentlich wäre ich schon mit dem Bilde zu Stande gekommen, hätte nicht das Bestreben mein Bestes zu schaffen, mich auf mehrere zeitraubende Versuche getrieben. So hatte ich schon vor einem Jahre eine Farbenskizze, jedoch von meiner zweiten nunmehr verworfenen Composition der Cimbernschlacht vollendet. Gegenwärtig bin ich gerade mit dem großen Carton beschäftigt und dürfte derselbe in drei Wochen vollständig fertig sein."

Die Entwürfe für den Zuschauerraum und den Vorhang des neuen Opernhauses in Wien behinderten die Vollendung.

ihm noch einige Zweifel über meine Malergabe vorhanden wären. Was wohl Roß zu dieser Arbeit gesagt hätte, er der doch gewissermaßen Schuld war, daß sie entstand.

In der Hoffnung, daß Sie wieder schmertzfrei schaffen können lebe ich als

Ihr

stets ergebener

Weimar d 31ten Juli 1862. Genelli.

51. Genelli an Rahl.

Trefflichster Freund!

Müßte ich Ihnen nicht anzeigen daß ich die Photographien nach Ihren schönen Compositionen erhalten habe, so würde ich Sie nicht schon wieder mit einem Schreiben heimsuchen um so weniger weil die Personen welche sich für solche Arbeiten interessiren, und denen ich sie doch gerne gezeigt hätte ehe ich an Sie schreibe, jetzt in Weimar nicht anwesend sind.

Diese Compositionen (Jason, Iphigenia, Perseus und Paris)[1]) zeigen recht eigentlich wie Sie in Ihrer Kunst halt nicht nachlassen, denn sie sind nicht allein paßlich für die Räume und poetisch gedacht, sondern sie zeugen auch von einem cultiwirteren Schönheitssinn und gewissenhafteren Zeichnung als Letztere Ihnen früher eigen war. Man sieht es diesen vier Compositionen an (was auch für die ganz allerliebsten Kindergruppen gilt) daß sie von einem Manne herrühren der viel gemalt hat. Ich wüßte nicht welchem von diesen vier Bildern ich den Vorzug geben könnte, denn bald bewundere ich die Neuheit der Auffassung bei der Iphigenia zumeist, bald darauf gefallen mir die drei übrigen eben so sehr ihrer Lebendigkeit und gesunden Fülle halber. Nehmen Sie verehrter Freund meinen Dank hin für die große Freude welche Sie mir durch diese famosen Werke machten und noch machen werden. — Heil'ger Gott welcher Fleiß welche Kraft steckt doch in Ihnen!

Nun Addio und seien Sie verehrter Rahl von all' den Meinen wie von mir herzlichst gegrüßt!

Ihr

Genelli.

Weimar d 15ten August 1862.

52. Rahl an Genelli.

Hochverehrtester Freund!

Mein Gewissen drückt mich schwer daß (ich) so lange Zeit vorbey gehen ließ ohne Ihnen für Ihre beyden liebenswürdigen Briefe zu danken und Ihnen zu sagen daß Ihre aufmunternden und eben so theilnehmenden als freundlichen Worte mich mit neuer Kraft und Lust zu meiner Arbeit beleben und daß die Zuversicht und das Selbstvertrauen welches Sie in mir erweckt haben die Mutter meiner Fortschritte und meiner Thätigkeit ist. Übrigens muß ich zur Steuer der Wahrheit bekennen daß ich zwey junge Leute habe welche mir bey meinen Werken redlich mit helfen und mir viele Mühe und zeitraubende Anstrengung abnehmen und mich in den Stand sezen weit (mehr) zu machen als ich allein zu leisten im Stande wäre. Seit 8 Tagen stehe ich auf einem Baugerüste und bin beschäftigt 12 kolossale Figuren auf der Facade eines Hauses in Fresko zu malen[2]), 2 sind fertig es (ist) eine Höllenarbeit. Die Köpfe kann ich nur mit Mühe erreichen und zu den Füßen muß ich auf dem Bauche liegen. Wie steht es mit Ihrem herrlichen Abraham, wie gerne sähe ich ihn wenn ich nur alle Monathe einen Tag bey Ihnen seyn könnte. Es vergeht kein Tag an dem ich nicht Ihren Homer oder Dante oder Hexe[3]) von Ihnen in die Hand nehme und mich Ihrer Werke freue und neue Schönheiten entdecke. Diesen Betrachtungen ich gestehe es offen habe ich zu danken daß mir wenigstens der Sinn für höhere Darstellung und idealen Styl aufgegangen ist. So lange liegt dieser Brief bereits angefangen bis ich so glücklich war Ihr Schreiben heute morgen zu empfangen, und bitte Sie nur ja nicht daran zu denken mir diese Photographien zurückfenden zu wollen; wem möchte ich sie wohl lieber widmen, als Ihnen mein hochverehrtester Freund, gewiß in der weiten Welt wüßte ich keinen zweyten zu nennen. Ich werde Ihnen dieser Tage mein Projekt zu dem Oldenburger Saale und meinen neuen Entwurf zu der Schlacht senden den ich gemacht habe. Ob es mir möglich seyn dürfte Sie zu besuchen habe ich allerdings die größten Zweifel, dennoch könnte es geschehen allein ob diesen Herbst ob im April, das hängt ganz von Umständen ab über die ich nicht Herr bin, meine Gedanken und Wünsche sind aber stets bey Ihnen. Leider daß der Blutandrang zu meinem Kopfe mich so oft plagt, und mir das Arbeiten sehr schwer macht. Ihre

1) Raub des goldenen Vließes durch Jason. 1861. — Befreiung der Andromeda durch Perseus. 1863. — Entführung der Helena durch Paris. 1863. — Opferung der Iphigenia. 1861. — Vorzügliche Oelgemälde im Palais Sina in Wien.

2) An dem von Hansen erbauten Heinrichshof, Eigenthum des H. Drasche, gegenüber dem Opernhause. Mit Hilfe seiner Schüler Lotz und Eisenmenger malte Rahl in sehr kurzer Zeit 12 grandiose Figuren auf Goldgrund, am Mittelbau die Lyrik und das Epos, darüber Musik und Tanz, an dem linken Thurme die Architektur und die Komposition mit der Komödie und Tragödie darüber, über denselben die Elegie und den religiösen Gesang.

3) Die drei berühmten Cyklen B. Genelli's.

Fürsorge für die Ausstellung meiner Photographien freut mich herzlich und wünschte nur recht bald im Stande zu seyn Ihnen irgend einen Beweis meiner Verehrung geben zu können. Übrigens können Sie versichert seyn, werde ichs gewiß nie daran fehlen laßen wo sich mir irgend eine Aussicht darbiethet.

Ich bitte Sie vielmahls Ihre verehrte Familie zu begrüßen und Ihren lieben Camillo insbesondere auf Seiner Bahn alles Glück zu wünschen, auch der neuen Hebe bitte ich nicht zu vergeßen.

Nun bitte ich zu entschuldigen daß ich so lange schwieg aber ich komme meist Abends halb todt ins Bett vor Müdigkeit und da ist man nicht leicht zum schreiben geeignet. Nochmahl tausend Grüße und die Versicherung meiner Hochachtung u. Verehrung von Ihrem

aufrichtigen Freunde
C. Rahl.

Wien den 16 Spt. 1862.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Baugeschichte von St. Peter.



Im zehnten Bande dieser Zeitschrift, S. 247—53, wurde mir gestattet, eine Erwiederung zu bringen auf einige Fragen, die H. R. Redtenbacher, die Baugeschichte St. Peter's betreffend, aufgeworfen hatte. Ich nehme mir die Freiheit, abermals auf einige Punkte dieser Geschichte zurückzukommen, in Folge der Forschungen, welche H. Jovanovits angestellt und im Laufe dieses Jahres veröffentlicht hat, obgleich sie schon von H. Redtenbacher auf eine mir sehr richtig scheinende Art besprochen worden sind. Ich hätte gleich nach Erscheinen der Jovanovits'schen Arbeit um Aufnahme der folgenden Zeilen gebeten, hätte ich nicht erfahren, daß diese Publikation von H. Redtenbacher besprochen werden sollte, und da es mir werthvoll dünkte, die Richtigkeit des lebhaften Eindrucks, den einige mich speciell betreffende Punkte hervorgerufen, erst an dem zu messen, welchen sie auf Unbetheiligte ausgeübt.

Herr Jovanovits sagt S. VII: Ja ich gewann sogar die Ueberzeugung (7. Mai 1874), daß bei dem Zustande, in welchem H. v. Geymüller das erwähnte Material belassen hatte, (1865 und Jan. 1868) von einer richtigen und ausgiebigen Verwerthung desselben überhaupt noch nicht die Rede sein könne; denn die besagten Entwürfe hätten vor Allem einer noch weit genaueren und gründlicheren, nicht blos über deren Verfasser, sondern auch über die chronologische Reihenfolge ihrer Entstehung Auskunft gebenden Ordnung unterzogen werden müssen u. s. w.

Ich antworte hierauf: Die chronologische Reihenfolge der Studien für St. Peter zu bestimmen, ist zum Theil so schwierig, daß ich jetzt noch, nach zwölfjährigem Studium und nachdem 40 Tafeln des 1. Bandes meines Werkes über St. Peter erschienen sind, doch Anfangs 1877 mich genöthigt sah, 9 Studien Peruzzi's, statt um's Jahr 1521, in den Winter 1505—1506 zu versetzen und in meinen 1. Band herüberzunehmen, daß ich deshalb auch jetzt noch eine Nummerirung auf den Originalzeichnungen selbst als gefährlich ansehen muß und um so weniger 1868 schon eine solche vornehmen durfte. Herr Jovanovits hat jedoch dieses nicht gescheut und anno 1874 mit dem Bleistifte in hart eingedrückten römischen Zahlen ihnen eine Reihenfolge und Nummern gegeben, welche er in seinen Forschungen beibehält, die aber, was Bramante und Peruzzi anbelangt, sich als ganz falsch herausstellen und somit die Gesammtnummerirung in Frage bringen.

Was nun die vielbesprochene Rothstift-Studie anbetrifft, so will H. Jovanovits auch nach meiner Erwiederung an H. Redtenbacher, die er Seite 84 zu kennen gesteht, nicht zugeben, daß sie von Bramante sei. Zur Begründung seiner Ansicht, dieselbe rühre von Peruzzi her, führt er auf vier Quartseiten verschiedene Gründe an, und gelangt zu einer so sicheren Ueberzeugung,

das Wahre getroffen zu haben, daß ich mich nicht enthalten kann, den Lesern den Siegesjubel des serbischen Architekten wörtlich wiederzugeben:

„Ohne befürchten zu müssen, durch spätere Forschungen oder gar durch den Aufschluß „neuer Quellen widerlegt zu werden, darf ich also, gestützt auf die vorliegende Erörterung, mit „voller Ueberzeugung die Ansicht aussprechen, daß der in Rede stehenden Rothstiftskizze „in keinem Falle jene Bedeutung zukommt, die ihr H. v. Geymüller beimißt, „und daß es geradezu ein entschiedener Mißgriff wäre, wenn man an dieselbe „irgend eine allgemeinere, den baugeschichtlichen Vorgang im Großen und „Ganzen berührende Betrachtung knüpfen, geschweige denn erst wenn man „dieselbe gar zur Grundlage für die Darstellung dieses Vorganges machen „wollte."

Da Herr Jovanovits nichts mehr von späteren Forschungen wissen will, ja den Aufschluß neuer Quellen gründlich verachtet, so muß man um so mehr staunen, daß er die alte Quelle nicht besser ausnutzt. Auf Seite 7 meiner Notizen, die Herr Jovanovits allein zu kennen vorgiebt, gebe ich elf der Hauptmaße der Kirche nach diesem Entwurfe. Hätte sich Herr Jovanovits die Mühe gegeben, diese Maaße mit jenen in St. Peter von Bramante ausgeführten Theilen zu vergleichen, so würde er sich seinen vierseitigen Widerlegungsversuch haben ersparen können; denn da er Architekt ist, so hätte er gesehen, daß, dem Peruzzi die Studie D zuzuschreiben, von diesem Unmögliches verlangen heißt.[1]) Da er aber ferner erwähnt, meine Erwiederung an H. Redtenbacher in dieser Zeitschrift gelesen zu haben, wo ich dieses hervorhebe, so bleibt mir nur übrig, den Schluß zu ziehen, daß Herr Jovanovits seinen Peruzzi für einen Zauberer hält oder sich selbst die Blöße einer Oberflächlichkeit giebt, deren Grad sich nur mit dem seiner erwähnten vermeintlichen Unfehlbarkeit vergleichen läßt.

Es wundert uns nun auch nicht mehr, daß Herr Jovanovits den Gebrauch der Lupe verschmäht, da ihm Sachen, zu welchen man keine Lupe bedarf, nicht sichtbar sind. Der Leser aber, der auf Genauigkeit hält, wird sehen können, daß ich auf Bl. 17, Fig 2 in meinen Notizen richtig gelesen „sagrestia co campanjle" und daß Herr Jovanovits sich irrt, wenn er sagt: „si puo fare co campanjle" (Seite 5), und „Questo saria bello e breve" statt: „bello a havere", S. 15, „architravi girati" statt „grandi."

Ein Paar andere von Herrn Jovanovits aufgestellte Ansichten will ich auch noch kurz berühren:

1. Die Vermuthung, daß der Chor, von Bramante auf den Fundamenten Rossellino's erbaut, von diesem von vornherein als endgiltig und nicht vorübergehend angeordnet worden sei, ist unhaltbar.

2. Daß die Umgänge eine erst von Raffael erfundene Zuthat seien, bezweifelt mit Recht Herr Redtenbacher. In dem Briefe Michelangelo's an Bartolommeo Ammanati ist an zwei Stellen von den Umgängen die Rede; das erste Mal schließt möglicherweise den oberen Chorumgang bei Bramante's endgiltigem Entwurfe aus, keineswegs den unteren, welcher von Vasari im Leben Michelangelo's, schon bei Bramante mit acht Tabernakeln außen, angeführt wird[2]); gegenüber dieser Behauptung Vasari's, von zahlreichen der Entwürfe als richtig erwiesen, muß die zweite Stelle im Briefe Michelangelo's als ein augenblicklicher Gedächtnißfehler bezeichnet werden.

3. In der Datirung der unstreitig von Peruzzi's Hand herrührenden Studien zu St. Peter ist Herr Jovanovits im Wesentlichen der Annahme gefolgt, welche auch mir in meinen Notizen als zweifellos erschien. Ich glaube, daß Herr Redtenbacher ebenfalls dieselbe Datirung für richtig hält. Nun habe ich aber seit vorigem Winter die Ueberzeugung gewonnen, daß wir uns geirrt haben. Mit Ausnahme von No. 17 meiner Notizen (Jov. XIII^b.) sind fast sämmt-

---

1) Man wird dies auf Bl. 15, Fig. 3 meines Werkes graphisch dargestellt finden.
2) Edit. Lem. XII, S. 229.

liche Studien Peruzzi's auf den Uffizi, statt nach dem Tode Raffael's, schon im Winter 1505—6 und zwar für Bramante verfertigt worden.

Die Beweise dieser Thatsachen werde ich bei der Beschreibung meiner Blätter 6 und 20 liefern. Ihre große Wichtigkeit zu betonen, wird durch ihre bloße Erwähnung überflüssig. Diese Aufklärung dürfte auch Herrn Jovanovits gelegen kommen, da er es versäumt hat, die Vorsicht, die ich wenigstens bei Nr. 27 meiner Notizen gehabt (bei ihm Nr. x), zu befolgen. Ich sagte, „entweder ist Nr. 27 von Peruzzi und dann nicht für St. Peter, oder, wenn von Bramante, so wäre es eine andere Idee für den Bau." Diese Skizze wäre um 1520 ebenso unmöglich wie der Entwurf D. Ist einmal diese Thatsache festgestellt, so scheint es merkwürdig, daß Herr Jovanovits bei dem Gedankengange, dem er bei Beschreibung der Peruzzi'schen Blätter folgt, nicht selbst den Schlüssel zu den Widersprüchen gefunden hat, und daß er sich S. 84 darauf beschränkt, eine für ihn außerordentlich große Freiheit in Rücksicht auf vorhandene Theile zu beanspruchen. Cav. de Rossi hatte also Recht, wenn er die Nr. 26 und 27 (Notizen) als von Bramante herrührend bezeichnete; ich bedauere, damals vergessen zu haben, zu erwähnen, daß die dort ausgesprochene Ansicht von dem berühmten römischen Gelehrten herrührt, wie auch, daß er 1865 mir das Vorhandensein Bramante'scher Zeichnungen auf den Uffizi als wahrscheinlich angegeben.

Ich bitte nun zum Schlusse einige Worte der Vertheidigung äußern zu dürfen; obgleich Herr Jovanovits scheinbar keinen persönlichen Angriff auf mich gemacht hat und auch die Polemik zu vermeiden vorgiebt, nöthigt mich doch sein Stillschweigen über mehrere Punkte, mich jetzt schon gegen etwaige Beschuldigungen das Plagiats vollkommen sicher zu stellen.

Herr Jovanovits erwähnt öfter meine im Januar 1868 erschienenen Notizen, und sagt auch S. VI, daß ich damals eine ausführliche Abhandlung über den Neubau der Peterskirche in Aussicht gestellt. Als Herr Jovanovits 1877 seine Forschungen herausgab, waren schon 40 Folio-Tafeln dieses versprochenen Werkes erschienen und zum großen Theil in dieser Zeitschrift besprochen worden. Auch besitze ich den schriftlichen Beweis dafür, daß Herr Jovanovits die erste Lieferung meines Werkes bald nach dessen Erscheinen gesehen hat.

Wie kommt es nun, daß Herr Jovanovits diese Thatsache mit keiner Sylbe erwähnt? Daß er ferner für überflüssig hält, anzuführen, daß eine Anzahl wichtiger Resultate, zu denen er, oft nicht ohne Geschick, gelangt, von mir in meinen Notizen oder in dieser Zeitschrift Bd. X, S. 247—53 schon aufgestellt und bewiesen worden sind. So giebt sich Herr Jovanovits absichtlich oder nicht den Anschein, als habe er zum ersten Male diese Punkte herausgefunden. Es scheint mir, Herr Jovanovits hätte, ohne seinem eigenen Verdienste zu schaden, ebenso gut, wie er meine Ansicht gelegentlich eines Blattes zu bekämpfen gewußt hat, auch wenigstens in den Hauptpunkten erwähnen dürfen, wo seine Forschungen zur Bestätigung meiner Ansichten führen. Ich sehe mich daher genöthigt, folgende Punkte festzustellen.

In meinen Notizen S. 5 gab ich den Grund an, weßhalb ich die zahlreichen Entwürfe Antonio da Sangallo's nicht eingehend besprechen wollte. In dieser Zeitschrift X, S. 251 habe ich dann zugegeben, daß ich damals den Werth jener Entwürfe nicht gehörig gewürdigt hatte.

Da ich nun in der im Mai 1875 erschienenen Einleitung meines Werkes bemerkte, daß ich den 1. Band blos bis zum Tode Raffael's führte, trotzdem aber bis zum Erscheinen der Jovanovits'schen Arbeit neun Bl. mit 20 Figuren Antonio's mitgetheilt habe, so darf ich behaupten, auch die wichtige Thatsache einer frühen Datirung vieler Entwürfe Antonio's ohne irgend welchen fremden Einfluß festgestellt zu haben, um so mehr da in der 1. Lieferung schon 2 Bl. enthalten waren, das eine mit dem „Leo Papa Decimus", auf welches Jovanovits mit Recht Gewicht legt, das andere mit der Bezeichnung „II. Periode" versehen.

Ferner auf Bl. 39, Fig. 6 habe ich die das Memoriale Antonio's begleitende Skizze mit der Bezeichnung „II. Periode" gegeben, somit auch über dieses wichtige Stück den nöthigen Aufschluß.

Da nun gerade dieses Aktenstück, sowie die Datirung der Entwürfe Antonio's zu den schwierigsten Aufgaben der Baugeschichte von St. Peter gehören, so kann ich mich nicht des

Gedankens erwehren, Herr Jovanovits sei über diese Punkte durch die von mir publicirten Blätter und deren Schrift, sowie durch das hier, Bd. X, Seite 253 über das Memoriale Gesagte aufgeklärt worden. Um so mehr, da ich bei ihm vergebens nach Beleuchtung einer der wichtigsten Fragen der Bauleitung Sangallo's gesucht habe, nämlich des Datums der durch ihn vollzogenen Erhöhung des Fußbodens der Kirche um 13 bis 18 Palmen. Diese Thatsache scheint Herr Jovanovits nicht zu ahnen, da er sie mit keiner Sylbe erwähnt.

Es sollte mich freuen, wenn mein Verdacht irrig wäre und ich statt eines Reflexes meiner Meinung hier eine selbständig gewonnene Ueberzeugung des Herrn Jovanovits erblicken könnte. Ich bemerke, daß wenn das peinliche Gefühl eines Verdachtes überhaupt in mir hat aufkommen können, es in dem absichtlichen oder unabsichtlichen Verfahren des Herrn Jovanovits zu suchen ist.

Ich will aber mit angenehmeren Gedanken schließen und sagen, daß ich mich gefreut habe im Herbste 1875 nach der von Jovanovits versuchten Nummerirung zwei Blätter zu finden, die mir früher unbekannt gewesen, seine Nrn. II und XXXIX, die ich Bl 22, Fig. 1 und Blatt 34, Fig. 2 gegeben — ferner eine auf anderem Wege erzielte Bestätigung meines Beweises zu lesen, daß die jetzigen Piloni von Bramante sind. Sonst habe ich speciell leider über keinen einzigen Punkt neue Aufklärung erlangt.

Nichtsdestoweniger und trotzdem, daß irrthümliche Ansichten vielleicht zahlreicher darin vorkommen als andere, habe ich die Arbeit des Herrn Jovanovits mehrmals mit Interesse gelesen, weil sie in merkwürdiger Weise das Irrthümliche, Oberflächliche, Anmaßende mit originellen Beobachtungen und oft logisch und konsequent beleuchteten Fragen vereinigt, die auch selbst wenn der gezogene Schluß unhaltbar sich erweist, doch dazu beitragen, den Leser mit den vielen Begebenheiten der Geschichte vertrauter zu machen und folglich ihn in den Stand setzen, die Wahrheit leichter erkennen zu können.

Die Widerlegung anderer Irrthümer, oder das Hervorheben richtiger Bemerkungen behalte ich mir für meinen bald erscheinenden Text vor.

Hochfelden bei Achern, 9. November 1877. **Heinrich von Geymüller.**

Nachtrag.

Seitdem ich Obiges geschrieben, war es mir möglich, nach Wien zu kommen, um die von Hrn. Jovanovits, S. 90, erwähnte Vorstudie Antonio da Sangallo's zu seinem endgiltigen Entwurfe auf der Hofbibliothek zu sehen.

Ich befinde mich nun in folgender Verlegenheit: einerseits wurde mir auf's Zuvorkommendste alles auf St. Peter Bezügliche von Herrn Hofrath Dr. Birk und von Herrn Kustos Schestag vorgelegt, und andererseits sträube ich mich dagegen, zu glauben, Hr. Jovanovits habe irgend eines dieser Blätter als Werk Antonio's ansehen können. Etwa 16 — 20 Zeichnungen aus der Sammlung des Baron v. Stosch wurden seiner Zeit von Bartsch vorläufig unter der Rubrik St. Peter mit Kupferstichen ähnlicher Natur vereinigt. (Mappe: Vues 32, G. VIII.) Es sind darin: zwei Façaden mit Thürmen, wahrscheinlich aus der Zeit Maderna's; wenigstens sind die mittleren Theile die jetzt ausgeführten; ein Entwurf zu einem hohen Postament für die heil. Veronica; eine Skizze der Rüstung nebst Beschreibung für die Wölbung der 60 Palmen Arkaden; ein Durchschnitt „della Sanctificatione di S. Pietro l'anno 1725“; fünf Grundrisse für unbekannte Centralbauten, nicht bedeutend; ein Entwurf zu einem Rundbau, etwa aus der Zeit des Cigoli, halbfranzösisch; ein kleiner Durchschnitt in Bleistift zu einer Sakristei für St. Peter (XVIII. Jahrh.?); ein Grundriß einer ovalen Kirche; ein Grundriß und Durchschnitt einer kleinen Rundkirche mit Aufschrift „disegni de la Rettonda di san pietro“; ein quadrater Grundriß in der Art desjenigen bei mir Bl. 17, Fig. 2. Ob eine ganz frühe

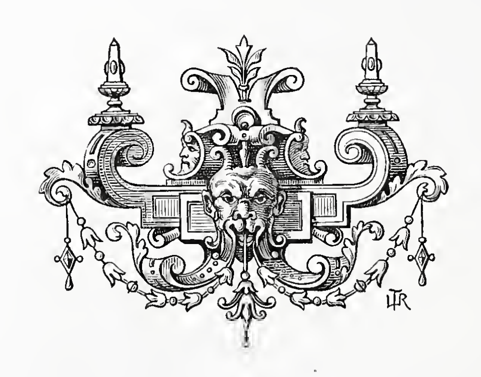
Studie für St. Peter, oder eine spätere Arbeit von diesem Baue inspirirt ist, will ich noch nicht entscheiden; Kuppel 77, Kuppelbogen und Arkaden 24 (Ellen?) rc.

Unter allen diesen Blättern also keine Spur von Antonio. Dagegen sah ich im Oktober 1876 im Münchener k. Kupferstichkabinet eine interessante Façaden-Studie dieses Meisters zu seinem endgiltigen Modell.

Heinrich von Geymüller.

Notiz.

* **„Niemand daheim!"** Diesen Titel hat H. Zügel in München seinem launig erfundenen Thierbildchen gegeben, welches die Leser, durch W. Woernle's zarte Nadel vermittelt, dem heutigen Hefte beigelegt finden. Darstellung und Wiedergabe sprechen so hübsch und gewandt für sich selbst, daß wir nichts weiter hinzuzusetzen brauchen.



Michelangelo's Entwurf
zu dem Karton der Schlacht bei Cascina.

Von Moriz Thausing.

II.



ie Schlacht bei Anghiari von Lionardo und die bei Cascina von Michelangelo sind unstreitig die berühmtesten Schlachtenbilder der Kunstgeschichte; und sie werden es bleiben nicht blos wegen der Zeit und des Ortes ihrer Entstehung und wegen des Namens ihrer Meister, sondern auch darum, weil sie frühzeitig aller Unbill und aller Kritik entrückt wurden. Als Gemälde wurden sie ja nie ausgeführt, und auch in den Kartons sind sie längst untergegangen. Wir sehen sie nur noch durch die Berichte der begeisterten Zeitgenossen und mittels vereinzelter Bruchstücke von Nachbildungen — vergleichbar den Reliquien und den Spuren, welche verklärte Schatten auf Erden zurücklassen.

Weit entfernt aber durch ihre Vernichtung unserem Studium entzogen zu sein, drängen sie sich demselben nur um so mehr auf. Es gilt nach Möglichkeit den Ehrenplatz zu rechtfertigen, den sie in der Kunstgeschichte einnehmen. Wir dürfen uns nicht mit den bloßen literarischen Zeugnissen begnügen; wir müssen auch die bildlichen Ueberreste aufsuchen, um mit deren Hilfe die Vorstellung von den untergegangenen Werken wieder zu erwecken. Die Aufgabe ist nicht leicht, ja sie gehört wohl zu den schwierigsten, die uns gestellt werden können, denn die Reste sind entweder nur spärlich oder in sehr ungleicher Art überliefert. Ja, wie in manchen anderen Fällen, ist auch hier die Fälschung der Wissenschaft bereits vorangeeilt und hat viel früher als diese die Rekonstruktion des verlorenen Kunstwerkes versucht. Da gilt es denn sich nicht verblüffen zu lassen und sich ohne eingehende Kritik nicht zu beruhigen.

Vasari berichtet über die Vernichtung des Kartons von Michelangelo in verschiedener, zum Theile widersprechender Art. Am wahrscheinlichsten ist wohl seine erste, im Leben Michelangelo's schon in der ersten Auflage vorkommende Version, der zufolge der Karton nach der Vertreibung Soderini's und der Rückkehr der Medici im Jahre 1512 in deren Palast in den großen Saal des oberen Stockwerkes gekommen wäre. Dort sei er mit zu großer Zuversicht den Händen der Künstler überlassen worden, die nach ihm studirten, so daß er schließlich in Stücke zerrissen und diese nach verschiedenen Richtungen zerstreut worden wären. Vasari sah einige davon noch bei Herrn Uberto Strozzi zu Mantua, wohl dieselben, welche im Jahre 1575 dem Großherzoge Francesco zum Kaufe angeboten

wurden.[1]) Es war ganz überflüssig, daß Vasari in seiner zweiten Auflage den verhaßten Baccio Bandinelli mit dem Vorwurfe belastete, eigenhändig den Karton zerstört zu haben. Wer kennt nicht die rücksichtslose Grausamkeit der Kopisten gegen ihr Original, das sie doch bildet und nährt! Nichts einfacher, als daß unter ihren Händen der Karton Michelangelo's allmählich in Stücke gegangen ist! Vielleicht aber können wir sie noch dafür haftbar machen und gerade mit Hilfe ihrer Kopien etwas von dem Eindrucke des Originales zurückgewinnen.

Ich will nun versuchen, dasjenige zusammenzustellen, was sich meines Wissens von der Komposition der Schlacht bei Cascina noch erhalten hat. Die äußere Veranlassung dazu bietet mir die Erwerbung des ersten Entwurfes von Michelangelo's Hand für die Albertina in Wien, der zugleich hier in einer getreuen phototypischen Reproduktion veröffentlicht wird. Es ist eine ganz flüchtige Federzeichnung in Bister; Meter H. 0.175, Br. 0.2. Links oben sieht man über und neben einer dekorirten Nische zwei ganz kleine von Rahmen eingefaßte Gemäldeskizzen, deren Darstellungen durch die eingeschriebenen Namen „S. Giorgio" und „S. Giovanni" vollends deutlich werden. Man erkennt in dem Gekritzel noch deutlich St. Georg rechtshin gegen den Lindwurm ansprengend und darunter St. Johannes im Jordan taufend. Es ist sofort klar, daß dieser Theil der Zeichnung mit dem darunter befindlichen gar keinen inneren Zusammenhang hat. Von Interesse ist es höchstens für uns, daß die Schriftzeichen in den beiden Namen genau der steilen, knappen Handschrift Michelangelo's in seiner jüngeren Zeit entsprechen, so wie sie z. B. auf den architektonischen Skizzen Nr. 67 und 68 in der Casa Buonarroti in Florenz vorkommt; erst später wird seine Schrift breiter.

In den Figuren, welche die untere Hälfte des feinen, festen Papierblattes füllen, erkennt man unschwer die badenden Krieger aus dem Karton von 1505, die uns einzeln und in Gruppen auch sonst überliefert sind. So mangelhaft auch die überaus leichte Skizze erscheint und so untergeordnet ihr Kunstwerth sein mag, so hat dieselbe doch als ein historisches Zeugniß eine unschätzbare Wichtigkeit. Es ist offenbar ein Kompositionsversuch für den Vordergrund, und zwar für den ganzen Vordergrund des Schlachtenbildes. Die Annahme, daß derselbe durch die Gruppe der sich ankleidenden und rüstenden Krieger ausgefüllt worden sei, wird dadurch bestätigt. Ohne Zweifel sind die Einzelstudien diesem Kompositionsversuch bereits vorangegangen. Ganz merkwürdig aber ist die Symmetrie, mit welcher dieselben in das ganz entsprechende Raumverhältniß von 4 : 7 hineingezeichnet sind. In der Höhe des Augenpunktes etwa läuft eine Kante des abfallenden Ufers quer durch die ganze Bildfläche und theilt diese so in zwei ungleiche Hälften, deren kleinere untere vom Terrain, deren obere von der Luft eingenommen wird. Die Mitte ist stark markirt, oben durch den sich das Beinkleid knüpfenden Stehenden, dessen Kopf durch ein interessantes Pentimento zeigt, daß der Meister noch ungewiß war, ob er ihn in die Ferne nach dem Feinde oder auf seine Hände herabsehen lassen solle; unmittelbar unter ihm sitzt dann der von Vasari so sehr hervorgehobene epheubekränzte Kahlkopf, der sich bemüht in die Strümpfe zu kommen. Auf den äußersten Enden rechts und links schließt wieder je eine oben stehende Figur das Rechteck ab. Dazwischen zu beiden Seiten je eine über den

1) Bottari, Lettere pittoriche, Milano 1822. III, 315. Guglielmo Sangalletti al sig. Nicolò Gaddi; di Roma, alli 18 di Febraio 1575: Perchè da Mantova mi viene scritto da quei signori Strozzi amici mici, che vorrebbeno ch'io vedressi col serenissimo Granduca, comune padrone, che pigliasse quei loro cartoni di Michelagnolo, di che già parlammo insieme etc.

Uferrand und den Untertheil der Fläche herabreichende Figur — die eine rechts mit dem Beine, die andere links mit dem Arme. Das alles erinnert an die strengeren Kompositionsprincipien des XV. Jahrhundertes, von denen sich Michelangelo damals noch nicht losgesagt hatte.

In schroffem Gegensatze dazu steht die flüchtige Behandlung der Federzeichnung. Diese leichte Art des Skizzirens hat etwas ungemein Modernes. Sie müßte an dem jugendlichen Michelangelo überraschen, wenn sie nicht bereits seinem Lehrmeister Domenico Ghirlandaio in so hohem Grade eigen gewesen wäre. Beide Meister, welche mit ihrer Phantasie und mit ihrem Pinsel die größten Flächen zu beleben wußten, verstanden es auch ihre schöpferischen Ideen in einer schier ungeheuerlichen Beiläufigkeit rasch wie im Fluge auf ein Blättchen Papier zu schreiben. Einen Vorläufer Domenico Bigordi's in dieser Beziehung kenne ich nicht.

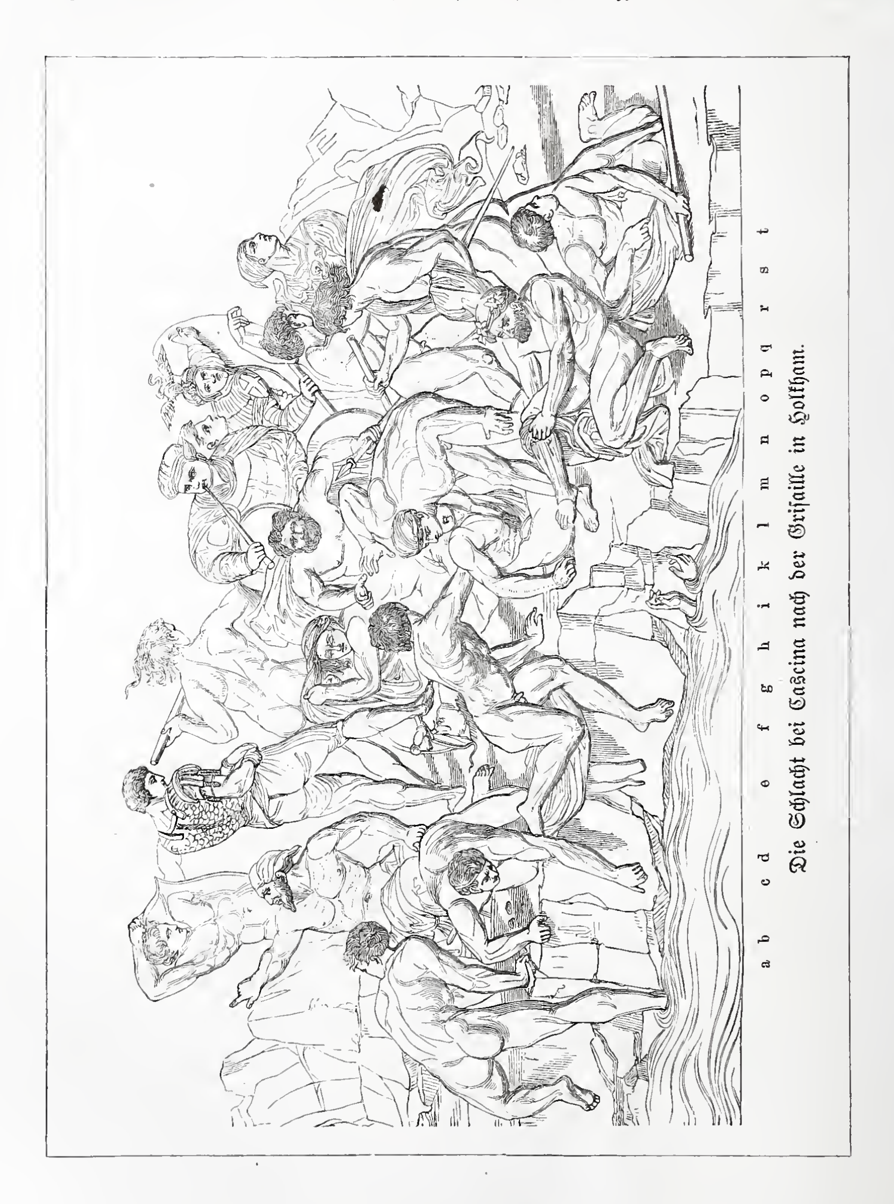
Ich bin nun keineswegs der Meinung, als hätte Michelangelo die Anordnung der Figuren auf diesem Entwurfe bei der Ausführung im Karton beibehalten. Er mag solcher Kompositionsversuche mehrere und verschiedene gemacht haben, bevor er sich für eine bestimmte Anordnung entschied. Daß diese schließlich eine andere war, als die unseres Entwurfes, können wir mit größter Wahrscheinlichkeit nachweisen und zwar aus den Studien, welche offenbar von anderen Meistern nach Theilen des Kartons gemacht wurden und uns erhalten sind. Jedenfalls lehrt uns der Entwurf, was Michelangelo wollte und wie er dabei zu Werke ging. Insofern erhielten wir immerhin in Ermangelung anderer Ueberlieferung einen adäquaten Begriff auch von dem ganzen Werke.

Es giebt allerdings eine andere Komposition von 19 Figuren, welche bisher den Ruf genoß, ein getreues Abbild von Michelangelo's Komposition der badenden Krieger zu sein. Es ist die Grisaille zu Holkham, dem Landsitze des Grafen Leicester in England. Das kleine Oelgemälde auf Holz stammt aus dem Palazzo Barberini in Rom. Es ist durch einen Stich von L. Schiavonetti im J. 1808 und durch jenen von G. Rossi im Atlas zu Rosini's Storia della pittura, Tafel 72, bekannt gemacht. Passavant [1]) und Waagen [2]) schildern das Gemälde aus eigener Anschauung als keineswegs meisterlich ausgeführt. Sie sind daher auch nicht geneigt, darin jene Malerei zu erkennen, welche Bastiano da San Gallo, genannt Aristotele, auf Vasari's Rath nach einer früher von ihm angefertigten Zeichnung gemacht haben soll. Auch wurde ja jenes Bild des Bastiano an König Franz I. von Frankreich verkauft und blieb somit nicht in Italien. Passavant und Waagen meinen vielmehr, die Grisaille von Holkham sei eine Kopie nach jener Malerei Bastiano's. Doch stimmen beide darin überein, daß das Bild dennoch „von unschätzbarem Werthe sei, weil wir einzig und allein dadurch im Stande sind, uns eine anschauliche Vorstellung von dem wesentlichen Theile jenes Kartons zu machen, welcher eines der Hauptwerke der ganzen neueren Kunst ist" u. s. w. Demgemäß wird denn auch die Komposition als geradezu von Michelangelo stammend, fleißig in allen Handbüchern reproducirt.

Ich enthalte mich jedes Geschmackurtheiles über die Grisaille von Holkham und über deren haufenförmige Komposition. Ohne Zweifel ist manches Wahre darin, und manche Kombinationen entsprechen sicher dem Karton Michelangelo's, mehr vermuthlich als jene unserer Skizze. Vielleicht aber vermögen wir uns mit deren Hilfe doch ein richtigeres Ur-

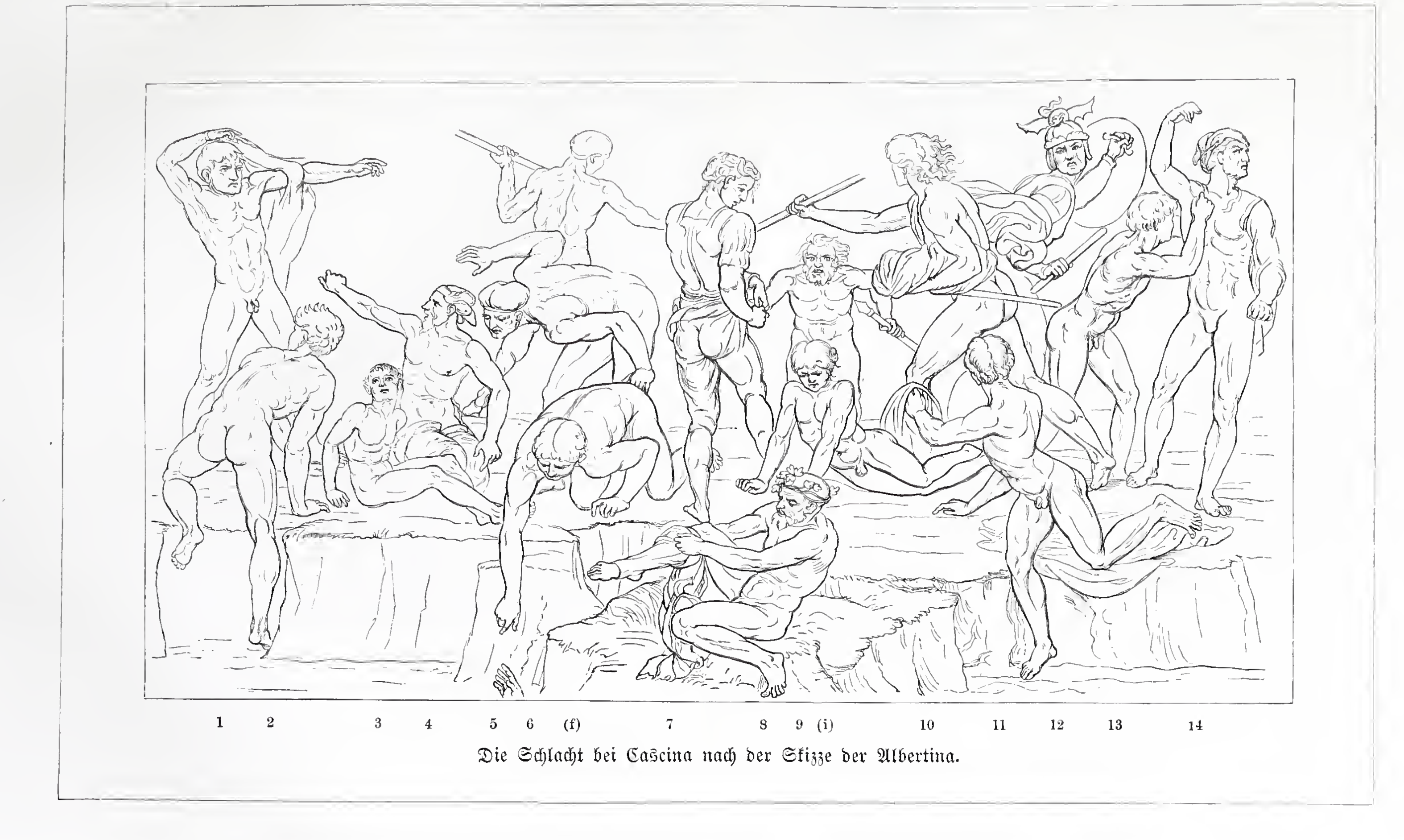
1) Kunstreise durch England und Belgien, Frankfurt a. M. 1833. S. 194 ff.
2) Kunstwerke und Künstler in England. II. Berlin 1838. S. 511 ff. und ebenso in den Treasures of Art etc.

theil über das Bild in Holkham zu verschaffen. Ich lasse hier den kleinen Holzschnitt nach der Komposition von Holkham folgen und bezeichne die Köpfe der 19 Figuren in derselben der Kürze halber von links nach rechts mit den Buchstaben von a bis t. Zugleich aber erlaube ich mir eine kunsthistorische Fiction, indem ich eine sicher niemals wirklich ausgeführte andere Zusammenstellung von 16 der hervorragendsten Figuren jener Gruppe darunter setze. Es sind die 14 Gestalten, welche auf der Skizze der Albertina vorkommen,



Die Schlacht bei Cascina nach der Grisaille in Holkham.

und in derselben Anordnung wie dort, aber vornehmlich nach den uns sonst erhaltenen Ueberresten der vollendeten Komposition sorgfältig von Joseph Schönbrunner's Meisterhand umrissen. Wir bezeichnen dieselben von links nach rechts mit den Ziffern 1 bis 14. Sie lassen sich kurz folgendermaßen benennen und jegliche entspricht derjenigen Figur in der Komposition von Holkham, deren Buchstabe ihr mittels eines Gleichheitszeichens angefügt wird:



Die Schlacht bei Cascina nach der Skizze der Albertina.

1. Der Stehende, in's Wamms fahrend = b.
2. Der Heraufsteigende, von rückwärts gesehen = a.
3. Der Sitzende, der sich erheben will = l.
4. Der Kauernde, hinausweisend = c.
5. Der vorgebeugt hinabblickende = k.
6. Der Hinabgreifende = d im Gegensinne.
7. Der stehend sich das Beinkleid knüpfende = e.
8. Der sitzend in die Strümpfe fahrende = q.
9. Der vom Liegen sich erhebende = t mit verändertem Motive.
10. Der Wegschreitende mit fliegendem Mantel = r.
11. Der sitzend sich umkehrende = h im Gegensinne.
12. Der Wegstürzende mit dem Schilde = o.
13. Der dem Anderen den Harnisch anschnallende = p.
14. Der, welchem der Harnisch angeschnallt wird = s.

Zwei auffallende Lücken, welche zwischen den Figuren 6 und 7 und zwischen 9 und 10 übrig bleiben, erlaubte ich mir überdieß durch zwei Lanzenträger auszufüllen, welche der Gruppe im vollendeten Karton sicher angehört und sich in vortrefflichen Einzelzeichnungen der Albertina und des Louvre erhalten haben. Sie kommen auch in der Komposition der Grisaille von Holkham an analogen Plätzen vor und wir belassen ihnen daher die bereits gegebene Bezeichnung hier nur eingeklammert:

(f) Der von rückwärts gesehene Lanzenträger.

(i) Der hervorstürzende Lanzenträger.

Ich hielt mich zu dieser Einfügung um so mehr berechtigt, als an der Stelle des Zuletztgenannten in der Skizze der Albertina noch deutlich ein Federstrich bemerkbar ist, der andeutet, daß der Meister die Ausfüllung dieser Lücke beabsichtigte und vermuthlich nur unterließ, weil er von dem Augenscheine unbefriedigt die ganze Skizze verwarf.

Eine dritte Lücke, gleich links neben der ersten Figur, ward wohl schon ursprünglich vom Meister beabsichtigt und auch in der Folge beibehalten. Sie sollte den Ausblick auf jenen Theil des Hintergrundes frei lassen, nach welchem die Aufmerksamkeit der ganzen Gruppe gerichtet ist. Dort sollte der herannahende Feind und vielleicht das beginnende Handgemenge sichtbar werden. Ob dabei Reiter dargestellt waren, wie Vasari meint, möchte ich Angesichts der historischen Ueberlieferung und eines gleich zu erwähnenden Kupferstiches von Marcanton nicht mit Sicherheit annehmen.

Aus den uns erhaltenen Zeichnungen und Kupferstichen nirgends nachweisbar sind in der Grisaille von Holkham blos folgende, nicht eben bedeutende Figuren:

g. Der das Gesicht enthüllende, einem Weibe gleichend;

m. Der bekleidete Trompeter und

n. Der an dessen Schulter hervorschauende Kopf.

Gestrenge Richter werden vielleicht jetzt schon ausrufen: Wozu diese ganze Rekonstruktion, die thatsächlich nicht einmal eine ist, da ja der Verfasser zugiebt, daß Michelangelo die Komposition der Skizze gar nicht ausgeführt, sondern verworfen hat? Ist das nicht Willkür, ist das nicht Spielerei? — Nun, vielleicht wird das Urtheil schon milder lauten, wenn man sich ein wenig in die Betrachtung der allerdings theilweise fingirten Komposition vertieft, wenn man Linienführung, Raumvertheilung, Flächenfüllung und überhaupt alles das, wodurch Kunstwerke uns fesseln, auf sich wirken läßt, und wenn man

sodann diese Wirkung mit dem Eindrucke vergleicht, den die darübergestellte Komposition der Grisaille von Holkham hervorbringt. Ich überlasse es Jedermann, sei er Künstler, sei er Kunstfreund, daraus seine ästhetischen Folgerungen zu ziehen. Der Kunsthistoriker darf sich damit doch nicht begnügen.

Wir wären freilich glücklicher, wenn wir in der Skizze der Albertina denjenigen Entwurf besäßen, nach welchem Michelangelo seinen Karton wirklich ausgeführt hat. Ja wir möchten vielleicht gern auf die Eigenhändigkeit der Zeichnung verzichten, wenn wir in derselben nur eine flüchtige Kopie des fertigen Kartons von fremder Hand erkennen dürften; und ich gestehe, daß ich beim ersten Anblicke des Blattes zu dieser Meinung hinneigte, von der ich freilich alsbald abkommen mußte. Schon die Pentimenti im linken Beine der 1., in der rechten Hand der 5., in den Köpfen der 7. und der 12. Figur sprechen deutlich für den noch schwankenden Entwurf der Meisterhand. Die geschichtliche Wahrheit findet sich eben nicht leicht auf der Oberfläche; sie will durch die Vergleichung aller einzelnen Fundstücke allmählich ergründet sein. Von diesem Gesichtspunkte erhält die Skizze der Albertina doch mittelbar eine ganz hervorragende Bedeutung. Sie führt uns in die innere Geschichte eines der wichtigsten Kunstwerke der Renaissance ein, sie zeigt uns, wie auch Michelangelo an die Komposition erst ging, nachdem er seinen Gestalten durch Einzelstudien bereits eine reale Existenz gegeben hatte; vor allem aber giebt sie uns einen Maßstab an die Hand zur Beurtheilung alles dessen, was uns sonst als Ueberbleibsel des Kartons der Schlacht bei Cascina überliefert worden ist. Und darum erschien es mir der Mühe werth, alles vorhandene Material mit dem Entwurfe in Verbindung zu bringen und nach Kräften mit demselben zu verarbeiten. Das Ergebniß will zwar, äußerlich genommen, mit der Komposition von Michelangelo's Karton nicht übereinstimmen; es giebt uns aber eine Vorstellung, wie die Komposition ausgesehen haben würde, wenn Michelangelo jenen ersten Entwurf beibehalten hätte, und wie das Bild einmal, wenn auch vorübergehend, dem Meister in der Phantasie vor Augen stand. So gewinnt unser Konstruktionsversuch denn doch ein eigenthümliches Interesse, eine gewisse innere Beglaubigung. Und entspricht auch die Grisaille von Holkham in manchen Einzelnheiten der Anordnung zuverlässig genauer dem vollendeten Karton Michelangelo's, so dürfte es doch fortan schwerer werden als bisher, für deren Authenticität einzutreten.

III.

Die Aufzählung aller Bruchstücke von Michelangelo's Komposition, so weit sich dieselben in Kupferstichen oder Zeichnungen erhalten und uns auch zur Herstellung des nach unserer Skizze ausgeführten Bildchens gedient haben, wird mehr Klarheit in das Verhältniß bringen. Der Kürze und Uebersichtlichkeit halber werde ich einem jedem Blatte die Ziffern und Buchstaben beifügen, mit welchen die betreffenden Figuren in den beiden neben einander gestellten Kompositionen bezeichnet sind, und zwar in deren Reihenfolge von links nach rechts und in der Art einer mathematischen Formel, so daß ich die Gleichseitigkeit durch ein vorgesetztes Pluszeichen: +, die Gegenseitigkeit durch ein Minuszeichen: — andeute. Das Aufsuchen der Figuren in den Kompositionen und die Controle des Gesagten wird dadurch wesentlich erleichtert. Da sind also zunächst:

Drei Kupferstiche von Marcantonio Raimondi:

I. Die sogenannten Kletterer (les grimpeurs) von 1510; Bartsch, Band XIV, Nr. 487: Der Heraufsteigende, der Kauernde und der Hinabgreifende; und zwar greift der letztere mit der linken Hand nach unten, wo ihm eine ebenfalls linke Hand,



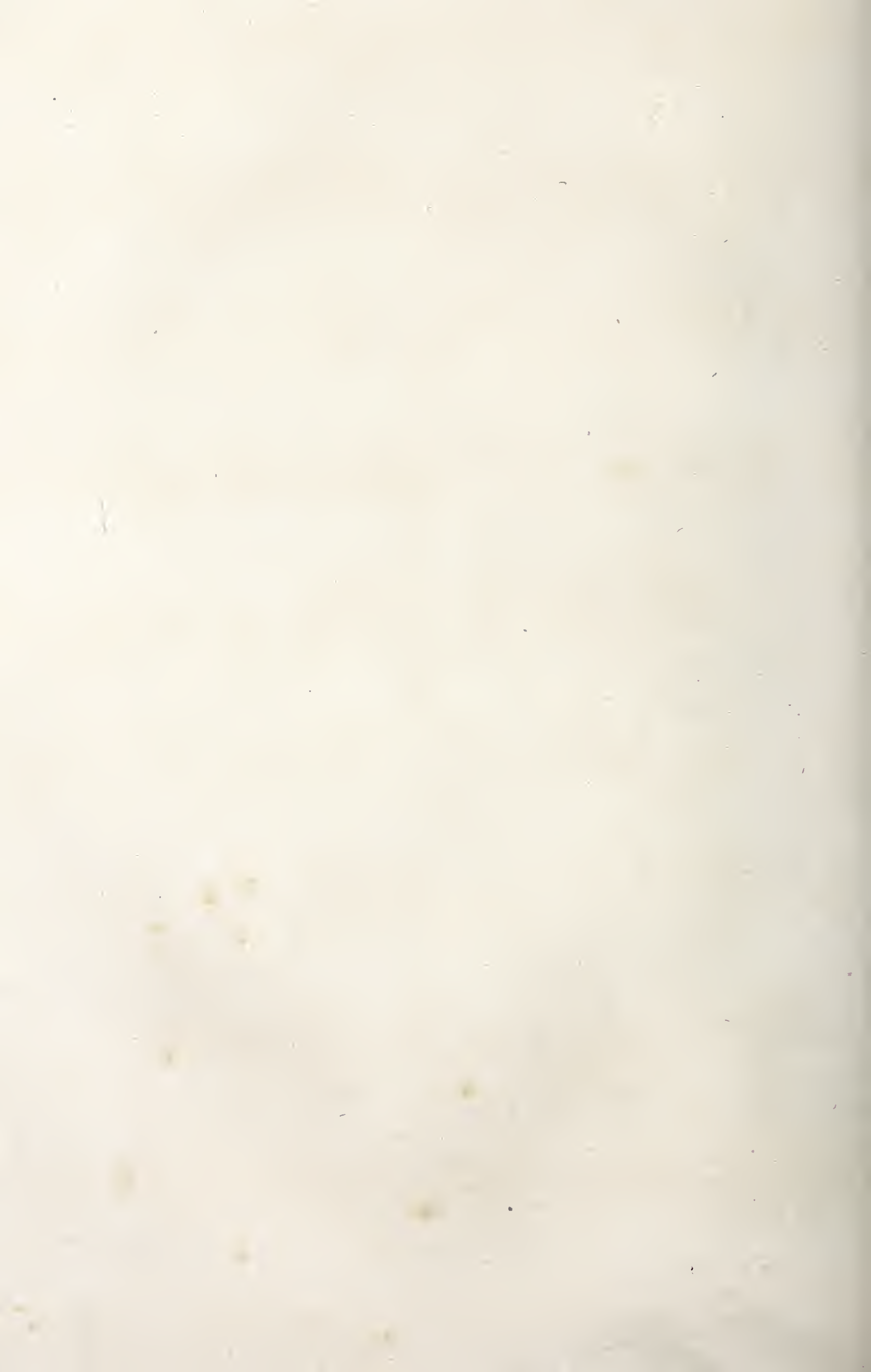
Die Kletterer.
Nach dem Stiche von Marcanton.

von innen gesehen, entgegen kömmt. Also: + 2 + 4 — 6 = + a + c + d. Die Landschaft des Hintergrundes entlehnte Marcanton dem 1508 erschienenen Kupferstiche von Lucas von Leyden: Muhammed und der ermordete Sergius, Bartsch Nr. 2. 126. Nur hat er an die Stelle der Bürgergruppe zur Linken des Hintergrundes römische Soldaten zu Fuß gesetzt, die aus dem Walde dort hervorkommen. Diese Umstände berechtigen vielleicht zu Zweifeln, ob nicht bereits 1510 der Karton Michelangelo's

Entwurf
zu der Schlacht bei Cascina
Federzeichnung von Michelangelo in der Albertina
zu Wien.

Phototypie von Albert Frisch

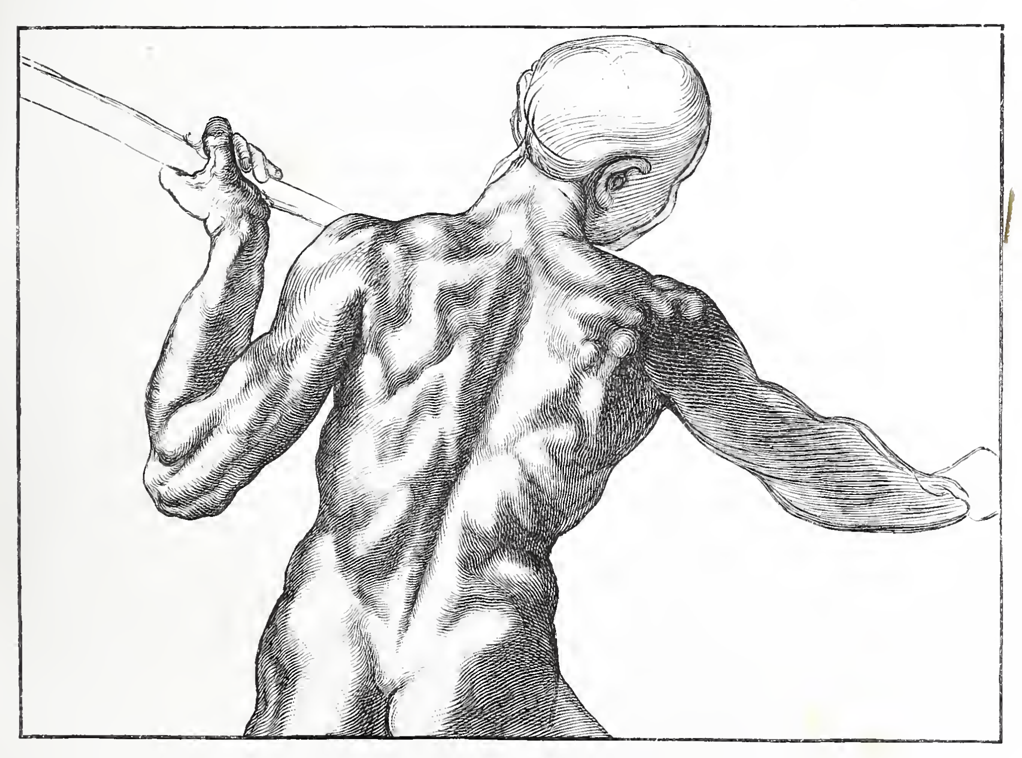
Verlag von E. A. Seemann in Leipzig



so beschädigt war, daß der Hintergrund undeutlich wurde, ob ferner Marcanton überhaupt vor dem Karton selbst und nicht vielmehr nach Kopien eines Anderen gearbeitet habe und ob daher nicht schon die Zusammenstellung der drei Figuren seines Stiches von derjenigen des Kartons abweiche? Wir fügen von dem herrlichen Kupferstiche Marcanton's eine reducirte, doch gute und getreue Nachbildung im Holzschnitte bei. Es giebt davon auch eine gegensinnige Kopie von Michele Lucchese.

II. Bartsch Nr. 488: Der Heraufsteigende allein, bezeichnet mit der Chiffre des Erfinders und des Stechers: + 2 = + a.

III. Bartsch Nr. 472: Der in die Strümpfe fahrende Alte, den Vasari so ausführlich schildert: + 8 = + q.



Studium zu dem Rücken des Lanzenträgers (f).
Kreidezeichnung in der Albertina.

Drei Kupferstiche von Agostino Veneziano:

IV. Bartsch Nr. 423: Die fünf Figuren von 1523, nämlich der sich das Beinkleid knüpfende, der im Sitzen sich umkehrende, rechtshin gewandt, der vorgebeugt hinabblickende, der vom Sitzen sich erhebende und der in die Strümpfe fahrende Alte, dazu unten zwei am Uferrande sich ankrampfende Hände, nach denen eben jener Vorgebeugte zu blicken scheint: + 7 — 11 + 5 + 3 + 8 = + e + h + k + l + q. Landschaft und Hintergrund haben nichts mit der Gruppe gemein und sind offenbar eine willkürliche Zuthat des Venezianers, der den Karton wohl nicht mehr selbst gesehen hat. Der zweite Zustand trägt die Jahreszahl 1524. Davon giebt es auch eine gegensinnige Kopie.

V. Bartsch Nr. 463: Der sich das Beinkleid knüpfende allein: + 7 = + e; davon zwei gegensinnige Kopien.

VI. In Bartsch Nr. 426, genannt „il stregozzo": Der linkshin Wegschreitende: + 10 = + r, nur daß er statt des Gewandes ein Kind im Arme trägt. Nebenbei ein Beleg mehr, daß die Komposition dieses Stiches nicht von Raphael stammt.

Zeichnungen im Louvre zu Paris.

A) Der in's Wamms Fahrende und der Kauernde über einander wie in Holkham: + b + c = + 1 + 4. Röthelzeichnung nach Michelangelo. H. 0,39. Br. 0,2. [1]) Unterhalb der Kniee des Kauernden sieht man noch Striche, von denen es ungewiß bleibt, ob sie einer Draperie oder dem Rücken des Hinabgreifenden: + d = — 6 angehören. Nach Mittheilungen und Skizzen, mit denen mich Heinrich von Geymüller, der verdiente Erforscher der Geschichte von St. Peter, freundlichst unterstützt hat, scheint mir indeß doch eine Reminiscenz jenes Rückens vorzuliegen; und es wäre nicht unwichtig zu wissen, ob sich derselbe gleichseitig oder gegensinnig zu dieser oder jener unserer beiden Kompositionen verhalte.

B) Studium zu dem von rückwärts gesehenen Lanzenträger: + f. Ganze Figur mit dem rechten Beine ausschreitend, der Kopf im Profile mit geöffnetem Munde rechtshin aufblickend. Kreidezeichnung. Nr. 61 der Braun'schen Photographien und darnach: H. 0.28, Br. 0.206.

Zeichnungen in der Albertina zu Wien.

C) Ein Blatt mit 3 Studien, die wir in etwas verkleinertem Maßstabe im Holzschnitte wiedergeben, weil sie noch von Niemandem beachtet wurden, und zwar auf der einen Seite: α) Der Oberkörper des von rückwärts gesehenen Lanzenträgers, + f, mit abgewendetem Kopfe und einem Pentimento in dessen Kontur. Schwarze Kreide, weiß aufgehöht und sehr ausgeführt; wie denn auch eine ältere Hand, doch nicht die P. J. Mariette's, mit Tinte unten an den Rand geschrieben hat: „impossible de trouver plus beau". Auf der Rückseite desselben Blattes links: β) Der Hervorstürzende, + i, ohne Kopf und ohne Lanze; rechts: γ) Der einem anderen den Harnisch anschnallende, + p = + 13, ohne Kopf und ohne das linke Bein. Federzeichnung in Bister, verblichen und schadhaft. Die angesetzten Striche kennzeichnen die wirkenden Muskeln, zu deren Studium die Zeichnung offenbar nur gemacht ist. Erst von einer neueren Hand sind, wie es scheint, mit Bleistift, Köpfe und Armtheile den Figuren hinzugefügt, von denen wir billig abgesehen haben. Unten in der Mitte die Marke Mariette's. Erst das letztgenannte Studium macht die entsprechende, in beiden Kompositionen vorkommende Figur ganz verständlich und läßt über ihre Thätigkeit keinen Zweifel. Das Vorkommen der beiden anderen Figuren auf demselben Blatte ist immerhin ein Zeugniß dafür, daß auch sie dem Karton angehören. H. 0.27. Br. 0.197.

Die beiden nun folgenden Blätter gingen seltsamer Weise unter dem Namen des Timoteo Viti:

D) Der Oberkörper des linkshin Wegschreitenden mit Mantel und Stab, + r = + 10; auch der Oberarm und die Brust des Anschnallenden vor ihm, + p = + 13, ist noch im Kontur deutlich bemerkbar. Große, sehr ausgeführte Röthelzeichnung. Gute Kopie. H. 0.278, Br. 0.345. Die rechte untere Ecke abgerissen.

E) Derselbe Wegschreitende in ganzer Figur bis auf das fehlende linke Bein, mit dem Degen, + r = + 10, der unter ihm liegende, + t, der, welcher sich ankleiden läßt,

1) F. Reiset, Notice des dessins du Louvre, p. 44. Nr. 131.

+ s = + 14, und der ihn ankleidende, + p = + 13, von dem der untere Theil der Beine fehlt. Federzeichnung in Bister; harte und wenig geschickte Kopie. H. 0.335, Br. 0.213. Waagen, Die Kunstdenkmäler in Wien, II, 133, irrt, wenn er annimmt, daß die Figuren auf der Gruppe von Holkham nicht vorkämen.

Zeichnungen der Uffizien in Florenz.

F) Der Obertheil des vom Rücken gesehenen Lanzenträgers, + f, bloß mit den Oberarmen; leichte schwache Kopie in Kreide; vermuthlich nach der Zeichnung Cα in der Albertina.

G) Der linkshin wegschreitende mit Mantel und Degen, + r = + 10. Große Röthelzeichnung. Kopie mit ergänzten, aber sehr verzeichneten Beinen. H. 0.395. Br. 0.275.

H) Die Gruppe der fünf Figuren zur äußersten Rechten der Komposition von Holkham. Nur der Kopf dessen, der gekleidet wird, fehlt; dafür ist links noch der Arm und der Untertheil des vorgebeugt hinabschauenden deutlich vorgerissen; also: + k + p + q + r + s + t genau wie dort angeordnet. Späte Kopie in dunklem Röthel steif schraffirend ausgeführt. H. 0.57. Br. 0.432.

Zeichnung der Accademia in Venedig.

I) Die Gruppe der drei oberen Männer zur Rechten der Komposition von Holkham: + p + r + s ohne den Mantel, das Schwert und das rechte Bein des Wegschreitenden. Späte Kopie; mit Bleistift vorgerissen, auch etwas von den Konturen der Berge scheint noch angedeutet; die beiden unteren Männer mit Sepia lavirt. H. 0.34, Br. 0.245.

Indem ich hiermit die Studien zu und die Kopien nach den Figuren des Kartons der Schlacht bei Cascina zusammenstellte, so weit dieselben mir oder Anderen vor mir in den vornehmsten öffentlichen Zeichnungensammlungen bekannt geworden sind, bin ich keineswegs der Meinung, den davon erhaltenen Vorrath schon erschöpft zu haben. Ich hoffe und wünsche vielmehr, daß sich auch Andere von nun an aufgefordert fühlen möchten, darnach zu forschen und weitere Ueberreste jenes wichtigen Kunstdenkmales bekannt zu machen. Freilich ist dabei auch stets die erforderliche Vorsicht zu beobachten.

So unterlag ich eine Zeit lang der Täuschung, als könnte die Figur eines mit der Rechten hinabgreifenden auf Nr. 27 der Zeichnungen in der Casa Buonarroti zu Florenz ein Studium zu der sehr ähnlichen Figur + 6 = — d unseres Kartons sein. Wie aber schon die gedrungene Gestalt des Mannes anzeigt, gehört die leichte Kreideskizze in eine viel spätere Zeit und zwar zum jüngsten Gerichte, wo die Figur links in halber Höhe auf den Wolken erscheint. Beleg dafür ist eine andere Skizze auf demselben Blatte rechts, die Halbfigur eines Mannes, der vor Schrecken sich hinter die Ohren greift; wir finden denselben auf dem jüngsten Gerichte rechts unten im Nachen Charon's wieder. H. 0.168, Br. 0.207. Noch derbere, klobige und großköpfige Gestalten, nur nicht mit jener Sicherheit umschrieben, zeigt eine andere florentiner Zeichnung in den Uffizien. H. 0.24. Br. 0.328. Sie gilt gar als ein Kompositionsversuch Michelangelo's für seinen Karton und wird von den Herausgebern des Vasari-Lemonnier als ein solcher herangezogen. So viel sich aus der schon ursprünglich verworrenen und dann verwischten hellen Kreidezeichnung entnehmen läßt, kommen darin allerdings Motive von Figuren des Kartons vor. Namentlich in der Mitte und auf der rechten Seite erkennt man den sich das Bein-

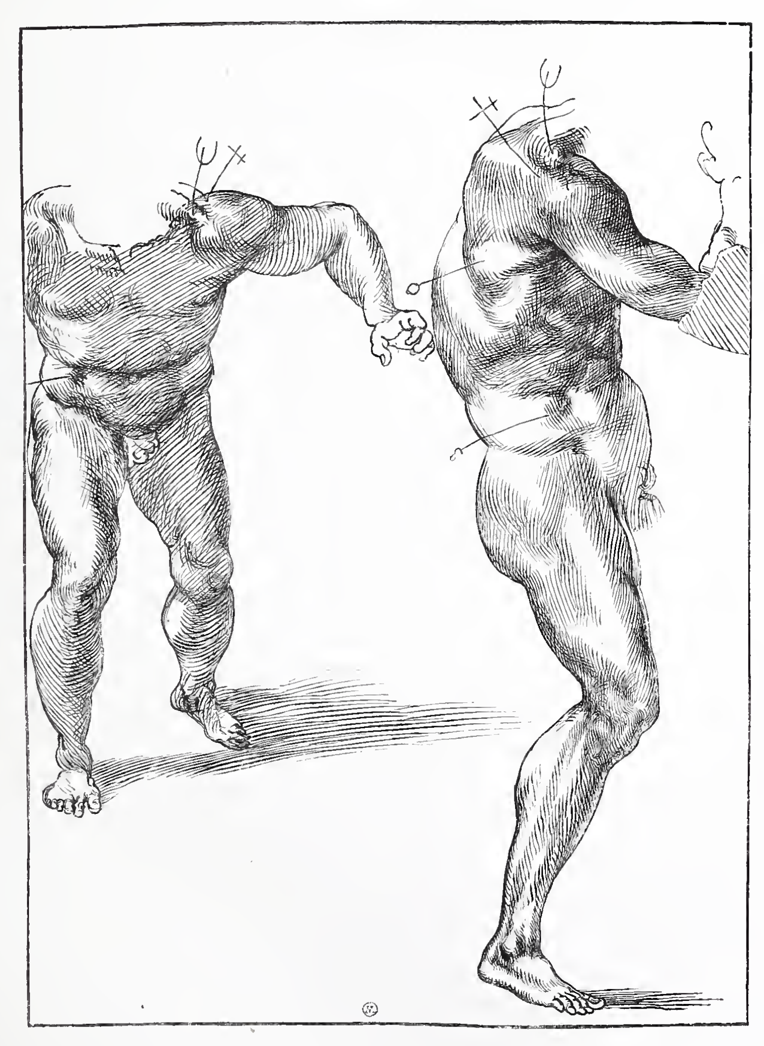
kleid knüpfenden (+ e = + 7), den sitzend sich umkehrenden (+ h = — 11), den hervorstürzenden (+ i) und ganz rechts den vorgebeugt hinabblickenden (+ k = + 5). Aber alles das ist mit großer Unsicherheit und mit kümmerlicher Beiläufigkeit zusammengequält und darf kaum einer Meisterhand zugeschrieben werden. Kehrt man das Blatt um, so erkennt man am oberen Rande allerdings noch zwei kleine Skizzen einer menschlichen Gestalt, die in Körperwendung und Gliederverdrehung an späterer Michelangelo'scher Manierirtheit nichts zu wünschen übrig läßt; die Figur erscheint von einem Adlerkopfe überragt und soll vermuthlich einen Ganymed vom Adler getragen vorstellen. Sie kann aber nicht zur Beglaubigung der unteren Gruppe dienen, sie wäre vielmehr gerade in dieser Zusammenstellung ein stilistischer Anachronismus. Im besten Falle kann diese im Gange der Uffizien ausgestellte Zeichnung nur für einen Versuch gelten, die Komposition Michelangelo's aus schalen Reminiscenzen wiederherzustellen. Es ist bezeichnend, daß sich dieselbe Gruppe in der gleichen Größe, nur ganz leicht und zaghaft mit der Kreide wiederholt, nochmals in den Mappen der Uffizien vorfindet; darauf von moderner Schrift der Name: Gabbiani. H. 0.26. Br. 0.367. Sollte sich etwa dieser um das Jahr 1700 in Florenz lebende, handfertige Maler in dieser Rekonstruktion versucht haben?

Kehren wir schließlich nach dieser Abschweifung von der Betrachtung der Einzelstudien und Bruchstücke des Kartons wieder zu unseren beiden Kompositionen zurück und prüfen wir, was wir dadurch für die Beurtheilung der letzteren gewinnen können, so fällt zunächst auf, daß die Figuren zur äußersten Rechten der Komposition von Holkham in den Zeichnungen am häufigsten wiederkehren und zwar meist genau in derselben Zusammenstellung wie dort. Da nun die betreffenden Zeichnungen sämmtlich Kopien sind, so läßt sich mit ziemlicher Zuversicht voraussetzen, daß diese Gruppe auf dem Karton Michelangelo's ebenso vorkam; und zwar vermuthlich auf demjenigen Theile des Kartons, der sich am längsten erhalten hatte, vielleicht auf jenen Stücken, welche die Strozzi zu Mantua noch zu Vasari's Zeiten besaßen. Doch wozu diese Vermuthungen! Genügt denn nicht das genaue Wiederkehren der Gruppe in der Grisaille von Holkham zur Beglaubigung dieser Anordnung, und sind nicht hinwiederum diese Zeichnungen eine Bürgschaft für die Authenticität jener Ueberlieferung?

So läßt sich die Sache wohl auffassen, und so hat man sie auch kurzweg aufgefaßt. Doch giebt es auch noch eine andere Möglichkeit; und es ist Pflicht der Kritik zu erwägen, ob nicht etwa erst jene Zeichnungen und andere ähnliche Bruchstücke zur Herstellung der Komposition von Holkham gedient haben, ob dieselbe somit nicht vielleicht geradezu ein Pasticcio ist? Zur Beantwortung dieser Frage kann uns die Skizze der Albertina eine Handhabe bieten. Dieselbe zeigt zwar die Figuren jener Gruppe in einer ganz anderen Anordnung. Der Entwurf kann daher aus den eben genannten Gründen gar nicht den Anspruch erheben, als eine dem vollendeten Karton entsprechende Komposition zu gelten. Um so unverfänglicher ist die aus seiner Originalität hervorgehende Beweiskraft.

Nebst jener Gruppe zur Rechten beruht der Werth der Komposition von Holkham noch vornehmlich auf denjenigen Figuren, welche auch auf den beiden größeren Kupferstichen von Marcanton und Agostino Veneziano vorkommen; oben von uns beschrieben unter Nr. I. und IV. Jenem entspricht die linke Seite, diesem die Mitte der Komposition; und zwar folgen die Figuren genau in derselben Anordnung wie in jenen Stichen. Kann nun der Nachweis geliefert werden, daß die gleiche Anordnung nicht auf ein gemeinsames Original zurückzuführen sei, sondern daß vielmehr auch hier die altberühmten Kupfer-

stiche bei der Komposition von Holkham als Quelle gedient haben, dann wäre der Beweis für die Fälschung jener Barberini'schen Grisaille erbracht. Ich habe schon früher bemerkt, daß zwar die einzelnen Figuren in den betreffenden Stichen Marcanton's und Agostino's zuverlässig dem Karton Michelangelo's angehören, daß es aber fraglich ist, ob die Stecher, ersterer 1510 und namentlich der letztere im Jahre 1523, noch den Karton gesehen und ob sie nicht vielmehr nach Bruchstücken und Einzelkopien von Anderen ge-



Studien zu dem Hervorstürzenden (i) und zu dem Anschnallenden (p).
Federzeichnung in der Albertina.

arbeitet haben, wie sie denn auch ganz willkürlich fremde Hintergründe hinzuthaten. Diese Muthmaßung findet noch durch einen besonderen Umstand ihre Bestätigung. Die alten Kupferstecher verschmähten bekanntlich oft die Mühe, ihre Vorlagen mittels des Spiegels oder in anderer Weise umzukehren und sie so im Gegensinne auf die Platte zu bringen, damit sie dann im Abdrucke wieder rechtseitig erschienen. Die Verkehrung der Figuren, welche die Folge davon war, wirkt aber nur dann störend, wenn durch eine Thätigkeit oder das Kostüm Rechts und Links an ihnen gekennzeichnet war. Vergleichen wir nun die Originalskizze Michelangelo's in der Albertina mit den zwei genannten Kupfer-

stichen und der denselben entsprechenden Komposition von Holkham, so bemerken wir alsbald, daß zwei Gestalten der Skizze im Gegensinne wiedergegeben sind, nämlich der Hinabgreifende (+ 6 = — d) und der sich im Sitzen umdrehende (+ 11 = — h). Es ist nicht abzusehen, weshalb etwa der Maler selbst in seinen späteren Kompositionsversuchen diese Umkehr vorgenommen haben sollte. Bei der zuzweit genannten Figur hat die Verkehrung auch nichts zu bedeuten, wenn man nicht etwa in Betracht ziehen will, daß die Gefahr, der Feind, nach welchem sich der Mann umdreht, von der linken Seite des Hintergrundes kommend gedacht ist und nicht von der rechten. Anders verhält es sich mit der zuerst genannten Figur. Die Geberde des Mannes kann nicht mißverstanden werden; er hat sich hinabgebeugt, um einem anderen, der sich noch unterhalb des steilen Ufers, vielleicht im Wasser befindet, heraufzuhelfen. Schon Vasari bezeichnet ihn, freilich nur in seiner ersten Auflage von 1550, als „chi tirava su uno“: „der Einen hinaufzog.“ Zu diesem Zwecke streckte der Mann doch offenbar den rechten Arm hinab, wie es auf der Skizze ersichtlich ist; und was ihm dort entgegenkommt, bedeutet wohl folgerichtig auch die Rechte des Anderen. Durch die Umkehrung dieser Figur bei Marcanton wird nun die Aktion beiderseits in die linken Hände verlegt, was unmöglich in der Absicht des erfindenden Meisters gelegen haben kann.

Dieser Umstand gestattet uns, glaube ich, einen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Grisaille von Holkham. Der Hersteller derselben mochte das Unzukömmliche dieser Anordnung gemerkt haben, er ließ daher die von unten aufragende Hand ganz weg, so daß der Mann oben als nach einem leichteren Gegenstande auch mit der Linken hinabgreifend gedacht werden konnte. Dafür fand er auf dem Stiche Agostino's zwei Arme, die von unten in die Bildfläche hineinragend sich an dem felsigen Ufer ankrampfen und nach denen der Vorgebeugte (+ k = + 5), der hier von dem Hinabgreifenden getrennt erscheint, hinabblickt. Um aber auch der Version bei Marcanton einigermaßen gerecht zu werden, wurden die beiden Hände nicht an's Ufer fassend, sondern blos aus dem Wasser aufragend dargestellt, obgleich, wohlgemerkt, das Wasser weder in den Kupferstichen, noch in den sonstigen Ueberresten der Komposition angedeutet erscheint. Offenbar haben wir es hier nur mit einer spitzfindigen Kombination zu thun, und die Grisaille von Holkham ist nichts anderes als das Produkt einer geschickten, an Vasari's Nachrichten anknüpfenden Fälschung. [1])

So verlieren wir denn die Vorstellung, welche wir bisher von einem Hauptwerke Michelangelo's zu haben vermeinten, und erhalten dafür nur eine erste provisorische Skizze zu demselben. Es war aber vielleicht doch der Mühe werth, daß diese Frage einmal in Betracht gezogen und das dem Einzelnen erreichbare Material für ihre Beantwortung zusammengestellt wurde. Im Vergleiche zu der reichen Vermehrung, welche unser literarischer Quellenvorrath gelegentlich des Michelangelo-Jubiläums erfahren hat, ist ja für die Erforschung seiner Kunstwerke wenig geschehen. So möge denn dieser kleine kritische Versuch als ein zwar verspäteter, doch nicht ganz unnützer Nachtrag zu den Festschriften des Jahres 1875 freundlich aufgenommen werden!

Wien, Oktober 1877.

---

1) Es gereicht mir zur Befriedigung hier noch beifügen zu können, daß soeben von sehr schätzbarer Seite gleichfalls Bedenken gegen die Aechtheit der Komposition des Holkhamer Bildes erhoben werden und so dem Ergebnisse meiner Untersuchung entgegenkommen; nämlich von Anton Springer: Raffael und Michelangelo, in Dohme's Kunst und Künstler, S. 35 ff.

Metall- und Schmuckarbeiten des Orients.

Von Jakob von Falke.

Mit Illustrationen.

II.



enn man in Siam vom Könige spricht, dem „Herrn über alles“, oder dem „heiligen Gebieter“ wie er genannt wird, so ist alles golden an ihm. Man hat keine Audienz bei ihm, sondern hat das Glück gehabt, „seine goldenen Füße zu erreichen“; was andere hören, das „gelangt an seine goldenen Ohren.“ Was in Siam symbolisch gesagt wird, das scheint in Indien fast wörtlich zu gelten, so sehr behängt sich der Indier mit goldenem Schmuck an allen Gliedern, so sehr ist sein Land für unsere Phantasie die Stätte fabelhafter Reichthümer und wunderbaren Glanzes. Lenken wir unseren Blick dahin, so erheben sich unwillkürlich, wir mögen wollen oder nicht, die Zauberbilder der Märchenwelt; es ist, als ob des Derwisch Wunderbalsam wie Abdallah's Auge so auch das unsrige geöffnet hätte und als ob unermeßliche Haufen von Gold, Diamanten, Rubinen und Perlen vor den trunkenen Blicken funkelten.

Ziehen wir von diesem Bilde, das sich der jugendlichen Seele unauslöschbar eingeprägt hat, alles Märchenhafte, alle übertreibende Phantastik des Morgenlandes ab, so bleibt immer noch eine Fülle der Thatsachen übrig, genug, um ebenso durch den Reichthum wie durch die Schönheit und Vollkommenheit der Arbeit unser Erstaunen zu erregen. Nicht Persien, dessen Eisen- und Stahlarbeiten wir bewunderten, ist im Orient das Land der Goldschmiedekunst und des Schmuckes. Wenn von Gold, Edelsteinen und Perlen und dem, was daraus gemacht wird, die Rede ist, dann steht Indien in jeder Beziehung in erster Linie. Ist es die Heimat, die Fundstätte, vorzugsweise wenigstens, jener vielbegehrten Reichthümer, so ist es auch das Land, wo ihre künstlerische Bearbeitung die reichste und vollkommenste ist.

Früher mag es Zeiten gegeben haben, vielleicht noch in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts unter Schah Abbas dem Großen, dessen Regierung mehrfach als künstlerische Blüthezeit gilt, wo die Goldschmiedekunst in Persien, was Feinheit und Schönheit der Arbeit betrifft, mit der indischen wetteifern konnte. Man kann z. B. nichts Schöneres und Vollkommneres sehen als einige dem sechzehnten Jahrhundert angehörende Dolche im Schatze des deutschen Ordens zu Wien mit ihren Griffen und Scheiden, wenn anders, wie es allerdings wahrscheinlich ist, sie persischer Herkunft sind. Aber schon ein halbes Jahrhundert nach Schah Abbas weiß Tavernier, der selber ein Fachmann war, die Arbeit der persischen Goldschmiede wenig zu loben. Mag er sie vielleicht auch zu

sehr mit französischem Auge betrachtet haben, so würde sein Urtheil doch auch heute noch zutreffend sein. Der Perser legt nicht so viel Werth auf den goldenen Schmuck oder das goldene Geräth wie der Indier. Er darf z. B., wie Tavernier sagt, kein Gold bei dem Gebete tragen, und so macht er die Ringe lieber in Silber, da es ihm zu lästig ist, sie beständig ab- und anzulegen. Wenn Tavernier, der Edelsteinhändler, dem Schah einen goldenen Ring um des darin gefaßten Steines willen verkaufte, so ließ dieser den Ring zerbrechen und den Stein in Silber fassen.

Was von Persien gilt in Bezug auf den Verfall der Goldschmiedekunst, das gilt in noch höherem Grade von der Türkei und den türkischen Ländern, denn bei der künstlerischen Unfähigkeit der Osmanen selber sind für sie die Perser überall die besten Künstler gewesen. Wir haben freilich auf der Weltausstellung in Wien den Schatz des Sultans gesehen, und wenn schon damals sich viele Stimmen getäuscht erklärten, so geschah das wohl mit einigem Unrecht, denn diese Auswahl enthielt in der That ganz wunderbare Arbeiten von der höchsten Schönheit und Vollendung. Aber diese Arbeiten, neben denen andere nur durch den Reichthum und die Größe der Edelsteine imponirten, waren persischer oder indischer Herkunft, und das Bessere unter ihnen war nicht von heute. Die goldenen und silbernen Gefäße, welche die türkischen Länder heute verfertigen, haben wohl meistens die alten, schlanken und eleganten Formen des Orients und sind mit geschlagenem Ornament umgeben, aber sie erheben sich nicht über eine sehr mittelmäßige Leistung und sind in keiner Weise mit ihren Vorgängern zu vergleichen. Das Beste vielleicht, was in Vorderasien in edlem Metall gearbeitet wird, ist der Schmuck, aber auch hier wird man stets mehr die originale Anordnung und die glückliche Wirkung beim Tragen, als die Schönheit der Arabesken und die Feinheit der Technik zu rühmen haben.

Aber nicht blos die Feinheit der Technik, auch die Art ist oftmals ganz oder so gut wie ganz verschwunden, so z. B. das Email. Die Perser üben noch heute das gemalte Email in Limosiner Art des sechzehnten Jahrhunderts, das ihnen wahrscheinlich damals von französischen Künstlern gelehrt worden, auf kleinen Kupferplatten mit Miniaturportraits und Arabesken; aber jenes translucide Email, das sonst die goldenen Gegenstände verzierte und heute noch in Indien in außerordentlicher Schönheit blüht, hat auf dieser Seite des Orients ganz aufgehört. Die Türken freilich haben noch eine Art émail champlevé oder Grubenschmelz auf Kupfer- und Messinggefäßen, aber die Ausführung ist durchaus roh und unelegant.

Die gewöhnliche Art der Verzierung der Gefäße und Geräthe aus edlem Metall ist die geschlagene Arbeit. Kannen, Schalen und Becken, das Beschläge der Waffen, der Kolben und der Handgriffe, der Sättel und des Zaumzeuges und vieles Andere ist in dieser Weise verziert. Daneben blüht in vielen Gegenden, zumal auch im Kaukasus und in Persien, eine uralte Art der Verzierungstechnik, die in Europa, Rußland ausgenommen, das wir in diesem Falle eher zum Orient rechnen müssen, seit dem sechzehnten Jahrhundert gänzlich vergessen worden. Das ist das Niello, diese glänzende, aus Silber und Schwefel präparirte Schwärze, mit welcher feine Vertiefungen der Silberplatten zu so reizender Wirkung ausgefüllt werden. Diese Ornamentation, die vor wenigen Jahren uns fast nur an den Tuladosen bekannt war, dient vorzugsweise zur Verzierung der silberbeschlagenen Waffen, übrigens auch zu Kannen, Schalen, Bechern und anderem Geräth. Hat auch sie an Feinheit und Schönheit eingebüßt, so ist sie doch immer noch eine rühmenswerthe Technik vom glücklichsten Effecte.

Neben dem Niello steht auch das Filigran noch in Uebung und zwar so allgemein, daß es überall dort angewendet wird, wo noch eine nationale Goldschmiedekunst blüht. In dieser Arbeit ist es auch Europa nicht unbekannt. Die Türkei und das Morgenland verfertigen Filigran von der Donau angefangen bis zur malaiischen Inselgruppe, wo es in Gold mit außerordentlicher Feinheit gearbeitet wird. Man benützt es zu jeglichem Schmuck des Menschen, zur Verzierung der Waffen, zur Herstellung verschiedenen kleinen Haus- oder Ziergeräthes. So macht man namentlich in Aegypten und am oberen Nil zahllose Untersatzschälchen für den schwarzen Kaffee sowie die dazu gehörigen Platten und viele andere Gegenstände aus Silberfiligran, obwohl die Arbeit nicht gerade fein zu nennen ist.



Fig. 8. Indische Damen (Nair-gils).

Auch in dieser Beziehung wie in allen anderen steht die Goldschmiedekunst der Indier obenan. Mag auch in Indien die Arbeit schon im Sinken begriffen sein und mannigfach unter europäischem Einfluß leiden, der ebenso die Originalität wie die Technik verdirbt, so hält sie sich doch überall noch auf einer außerordentlichen Höhe, und die Anwendung für alle Zweige des Luxus ist die reichste, die man denken kann. Wer sich von der Wiener Weltausstellung her des indischen Fürsten in seinem gläsernen Kasten erinnert, dem steht er gewiß im Gedächtniß als eine glänzende, wie in Gold getauchte Erscheinung. So empfängt der indische Fürst den Fremden in seinem Gemache, in seinem Zelte oder Kiosk oben auf der Terrasse seines Palastes, goldglänzend an Kopf und Füßen, in goldgewebter Kleidung auf goldener Decke sitzend, mit Schmuck und Edelsteinen überladen, die goldene Pfeife rauchend. Wie der Fürst, so die Fürstin, und wie die Fürstin, so jedermann nach seinem Range; wer nur glänzende Kleidung oder goldenen Schmuck sich verschaffen kann, behängt sich mit demselben, und wer den ächten und theuren nicht bezahlen kann, der trägt den leichten Tand, den dünnen Baumwollstoff, wenn nur glänzender Flitter hinein gestickt, gewebt, gedruckt oder wie sonst immer darauf angebracht worden ist.

Nirgends ist die Schmuckliebe größer als in Indien und seinen verwandten Nachbarländern, und nirgends hat sie auch vielleicht zu barockerer Anwendung geführt. Ist es der Reichthum des Landes an edlem Metall, an Perlen und Edelsteinen aller Art, welcher diese Vorliebe begünstigt und nährt, so kommt das Klima selbst gewissermaßen zu Hilfe. Die Hitze des Landes hat zu jener leichten, dünnen und durchsichtigen Bekleidung geführt, welche die Tracht der Bewohner bildet. Der Nacktheit ist oft mehr als der Kleidung; bei den Nairen in Travancore ist es z. B. strafwürdige Schande, gleich den europäischen Damen den Busen zu verdecken. Keine Dame der Nairen darf so vor das Antlitz des Herrschers treten. Diese Nacktheit hat es denn gemacht, daß jedes Glied des Leibes seinen Schmuck erhält. Schnüre ziehen sich durch das Haar, Reifen und Ringe legen sich um die Stirn, um Hals und Leib, lagern sich, zunehmend an Größe, vom Handgelenk bis oben den Arm hinauf und umgeben zahlreich die Füße. Finger und Zehen sind gleichmäßig mit Ringen geschmückt, die Füße überhaupt in dieser Beziehung den Händen gleich behandelt. In die Ohrläppchen werden große reichgeschmückte Scheiben als Gehänge befestigt. In Folge der Schwere des Gehänges oder sonst absichtlicher Künstelei sind es aber nicht immer Läppchen mehr, sondern wie bei den Bildsäulen der Jaina-Philosophen, denen die Ohrlappen auf die Schultern herabhängen, sind sie zum Beispiel den Frauen in Travancore künstlich erweitert und verlängert, so daß der schwere massive Schmuck auf die Schultern herabhängt. Diese Frauen, die sich überhaupt durch auffallend eigenthümliche Sitten auszeichnen, scheinen sich vor allen anderen Indierinnen zu schmücken und zu putzen. Um den Leib hängt höchstens ein Stück losen Musselins der leichtesten und durchsichtigsten Art; der Busen ist völlig unbedeckt, aber die Haut ist mit aromatischen Oelen gesalbt; sie sind mit Juwelen beladen, eine Fülle von Gold- und Silberketten mit Münzen und Edelsteinen bedeckt den Leib, und schwere Spangen umlagern Arme und Füße. Es sind die Damen der höheren Stände, die Prinzessinnen eingeschlossen, welche so bekleidet gehen. Einige Exemplare nicht des höchsten, aber des besseren Standes stellen die beiden musicirenden Fräulein dar, welche unsere Abbildung (Fig. 8) nach einem Gemälde ihres Fürsten wiedergiebt.

Diese Damen (Nair girls) tragen, wie wir sehen, auch Ringe in der Nase, einen Schmuck, der übrigens indischen Frauen nicht allein zu eigen ist. Tavernier erzählt Mehreres davon. Gewisse Frauen in Ispahan haben den linken Nasenflügel durchstochen und hängen darein einen goldenen Ring mit einer Perle, einem Smaragd oder Rubin. Im Königreich Lar und Ormus, sagt er, durchstechen sie das Nasenbein, um ein goldenes, mit Edelsteinen verziertes Blech daran zu heften, das ihnen die ganze Nase verdeckt. Arabische Frauen dagegen durchstechen die Mittelwand der Nasenlöcher und hängen Ringe von der Größe einer flachen Hand hinein und an den Ring Perlen und Edelsteine. Die Oeffnung ist groß genug, um hindurch essen zu können. Wie bei unseren Nair girls, so sieht man bei indischen Frauen auf den Miniaturbildern den Nasenschmuck sehr häufig und mitunter groß und prachtvoll.

Bizarrer noch ist der Goldschmuck des Mundes, der mehr den Völkerschaften malaiischen Stammes eigen ist als den Hindus. Aber die Sitte wird mehrfach bestätigt. Es giebt Malaien auf Sumatra, welche sich das ganze Gebiß schwarz firnissen und dann mit Goldplatten belegen. Sie glauben damit mehr Eindruck zu machen, zumal Abends bei Fackelschein als Redner in Volksversammlungen. Diese Redner führen allerdings „Gold im Munde.“ Bei einem anderen Stamme, wo sie die gleiche Sitte haben, nehmen

sie die Goldplatten heraus, wenn sie essen wollen. Frauen in Celebes, sagt Tavernier, zieht man, so lange sie jung sind, vorne vier Zähne aus und setzt goldene statt derselben hinein; er weiß auch von einem Häuptling auf Batavia, den er selber gesehen, zu erzählen, daß er sich vier Zähne habe ausziehen und vier Diamanten dafür einsetzen lassen.

Solche Sonderbarkeiten beweisen vielleicht mehr als anderes den Werth, den man in Indien auf diese Kostbarkeiten legt und, wie es scheint, zu allen Zeiten gelegt hat. Ohne Zweifel ist es richtig, wenn man sagt, daß der Indier Diamanten und andere Edelsteine sammelt, weil er so für den größten Reichthum des kleinsten Raumes bedarf und in Wechselfällen des Glücks seine Schätze am leichtesten retten kann. Aber die Liebe zu ihnen, der Preis, den man ihnen giebt, muß bereits voraufgegangen sein. Ohne die Freude an Juwelen und Juwelenschmuck, ohne den Werth, den er ihnen beilegt, würde sich weder die Gier nach ihnen noch die kunstvolle Arbeit, die er damit verbindet, erklären lassen. Der Besitz eines ausgezeichneten Steines ist dem Indier, wie wenn ein Kunstfreund in Europa einen Raffael besitzt: der Besitz allein macht ihn berühmt und geehrt. Der Indier zeigt dem Fremden seine Edelsteinschätze wie der Europäer seine Gemälde. Der Stein hat seine Geschichte, die Sage umspielt ihn, er wird geweiht und glänzende Namen: Berg des Lichts, Ocean des Lichts, Stern des Südens, machen ihn zu einem berühmten Individuum für alle Zeiten. Die Erwerbung eines besonders kostbaren Steines ist ein seltenes Glück und wird mit Festen gefeiert. So noch heute. Als vor wenigen Jahren der Herrscher von Baroda den „Stern des Südens", heute einen der berühmtesten Diamanten, kaufte, widmete er ihm, wie einem Helden, der siegreich aus einem Feldzuge zurückkehrt, die Ehre eines Triumpheinzuges in seine Hauptstadt. Ein wunderbar glänzendes Schauspiel, wie es nur Indien zu schaffen vermag! 12000 Mann aller Waffengattungen eröffnen den Zug, der über eine Stunde dauert: Dromedare, Elephanten, die Elite der Cavaliere, alles über die Maßen reich geschmückt, die Barone des Reiches mit ihrem Gefolge, Herolde mit Fahnen und Bannern, rauschende Musikbegleitung, die Großwürdenträger, die Minister, die Großpriester, alles mit strahlenden Sonnenschirmen auf Elephanten, von denen die goldglänzenden Decken herabhängen; desgleichen die königliche Familie, die Söhne und Töchter, sodann er selbst, der König, den Stern des Südens auf seinem Turban tragend, auf einem Elephanten, der wie ein Berg von Gold und Edelsteinen funkelt. Alles Volk liegt auf den Knieen, wie der Stern des Südens vorüberzieht. So geht der Zug im Qualm und Rauch der parfümirten Fackeln zum Tempel, wo der Diamant durch den Priester die religiöse Weihe erhält.

Die indische Geschichte ist voll der Erzählungen von fabelhaften Schätzen, die den glücklichen Eroberern in den erstürmten Städten, in den Schatzkammern der besiegten Fürsten, in den verborgenen Stätten der Tempel, wohin die Schlauheit der Priester sie glücklich gerettet glaubte, in die Hände fielen. Als Mahmud der Ghasnavide die Tempelstadt Sonnate in Goojerat (1024) einnahm, fand er im Haupttempel die Säulen und die Idole mit Hyacinthen, Smaragden, Perlen, alles Opfergaben der Hindukönige, verziert. Die Idole starrten ihn mit diamantenen Augen an, und als er das Hauptgötzenbild Siva's, das fünf Ellen in der Höhe maß, zerstörte, zeigte sich ihm das Innere mit Diamanten, Rubinen und Perlen gefüllt. Tausende kleiner Idole von Gold und Silber waren nicht minder willkommene Beute; von der Kuppel hing eine goldene Kette herab, vierhundert Pfund an Gewicht, welche die Glocke des Gebetes trug, und eine

Lampe, die von tausend Juwelen ihr Licht zurückstrahlte, erleuchtete einzig den Tempel. Der Muselmann wußte anderen Gebrauch davon zu machen. Nicht minder glücklich war Timur, als er das alte Delhi einnahm und zerstörte: er nahm nicht blos die Schätze der Patanensultane, sondern auch was die schmuckbedeckten Frauen von Juwelen, von goldenen Ringen an Armen, Füßen, Fingern und Zehen an sich trugen, und entführte mit dem Schmuck auch die Künstler, die einzigen, die er verschonte. Als dann später die Großmogule von Delhi und Agra das neue mohammedanische Reich in Indien gründeten, flossen aus den Schatzkammern der unterworfenen Fürsten die Schätze wieder dahin zurück und sammelten sich, wie kaum früher zuvor.

(Schluß folgt.)

Das plastische Museum der Wiener Akademie.

Mit Abbildungen.



Seit dem Ende des vorigen Monats haben sich nun auch die bisher nur den Priestern und Tempeldienern zugänglichen Räume des neuen Palastes der Wiener Akademie dem Publikum geöffnet, so daß jetzt, außer der bereits im letzten Spätherbst wieder zugänglich gewordenen Bibliothek und Kupferstichsammlung, auch die Galerie und das plastische Museum dieser kaiserl. Anstalt ihre Schätze in geschmackvoll dekorirten Sälen und bequem übersichtlicher Anordnung den Kunstfreunden darbieten. Keine zweite deutsche Akademie kann sich so werthvoller und in so stattlichen Räumlichkeiten untergebrachter Sammlungen rühmen. Die Gemälde-Galerie und das plastische Museum sind die beiden größten Sammlungen ihrer Art, welche der oesterreichische Staat besitzt, — von den kostbaren Galerien und Museen des oesterreichischen Hofes natürlich abgesehen; denn diese unterstehen als Besitzthümer des Kaiserhauses nicht der staatlichen Verwaltung.

Wir behalten uns einen Rundgang durch die Säle der neuen akademischen Gemäldegalerie für eines der nächsten Hefte vor und wollen heute dem plastischen Museum einen Besuch widmen. Es ist die erste derartige größere Sammlung, welcher die Kaiserstadt sich rühmen kann; und ein glücklicher, in manchen Punkten mustergiltiger Anfang, wie die nähere Prüfung zeigen wird. — Gleich beim Betreten des Vestibüls dringt unser Blick durch die hohen Glasthüren in die säulengetragene Halle der Aula, welche zugleich als Festsaal der Akademie und als Hauptsaal des Museums dient (s. den Grundriß im 12. Jahrg. der Zeitschr., S. 213). „Um in der Malerei zum höchsten Grade der Vollendung zu gelangen, muß man die antiken Statuen nicht allein genau kennen, sondern von ihrem Verständniß ganz und auf das innigste durchdrungen sein“, — dieses Wort des Rubens, das für alle Künstler seine Bedeutung hat, ist in Meister Hansen, dem Erbauer der Akademie, lebendig gewesen, als er den statuengeschmückten Säulensaal in das Centrum und zugleich in den unausweichbaren Augenpunkt der ganzen Anlage rückte. — Nachdem man die um einige Stufen tiefer liegende Aula durchschritten hat, gelangt man durch einen Verbindungsgang in die Reihe der Säle, welche sich im südlichen Trakt des Gebäudes hin erstrecken. Es sind ihrer mit Zuziehung einiger kleinerer Räume in den anstoßenden Flügeln im Ganzen acht. In diesen Sälen und in den daranstoßenden Theilen der Gänge ist die große Masse der Bildwerke aufgestellt und zwar in streng historischer Anordnung, während die Aula nur eine gewählte Anzahl von Werken enthält, bei deren Zusammenstellung nicht der historische, sondern der ästhetische Gesichtspunkt in erster Linie maßgebend war. Vor jeder Säule der Aula steht eine Statue, und in jedem Intercolumnium in dem erhöhten Peristyl wieder eine; daraus entsteht ein rhythmisch bewegtes Ensemble von überraschender Wirkung: jedes Bildwerk gelangt statuarisch

zu seinem vollen Recht und das Ganze ist weder gedrängt noch monoton. Auf den mit grünlichem Stucco lustro bekleideten Wänden sind Reliefs angebracht (der Fries von Phigalia, ein Theil der Parthenonmetopen, der kleine Niketempelfries u. A.) und den ringsumlaufenden Friesstreifen über der Säulenhalle schmückt der größere Theil des Parthenonfrieses, von den darüber angebrachten Oberfenstern hell beleuchtet. Der Schmuck dieser statuengeschmückten Halle mit ihren rothen Säulenschaften und Pilastern auf grünem Grund wird erst seinen völligen Abschluß erhalten, wenn die bis jetzt nur durch weiße Stuckverzierungen gegliederte Decke die genialen Kompositionen Anselm Feuerbach's aufgenommen haben wird.

Die historische Aufstellung in den Sälen geht von dem kleinen, der orientalischen Plastik angewiesenen Raum an der Westseite des Gebäudes aus; der daranstoßende große Ecksaal ist der aeginetischen Kunst und den übrigen Werken archaischen Stils gewidmet; die unförmliche Grabstele des Dermys und Kitylos aus Tanagra, die Apollonfiguren von Thera und Tenea bilden die Anfangspunkte, die Atlasmetope von Olympia und die Grabstele aus der Irenenkirche bezeichnen den Ausgang dieser Epoche. Daran schließt sich dann der Saal der Elgin Marbles, der Nike des Paionios und der andern Reste aus der griechischen Blüthezeit; zwei Karyatiden vom Erechtheion mit dem genau dem Original nachgeformten Gebälk flankiren den Eingang, rechts und links gruppiren sich die Giebelfiguren vom Parthenon; die schönsten Grabreliefs von Hagia Triada, architektonische Details von den Bauten der Akropolis, eine Reihe von Köpfen aus Olympia, der Glyptothek, dem britischen Museum und zahlreiche Statuetten füllen die Wände und die Ecken. Die beiden folgenden Säle sind der späteren griechischen und der römischen Kunst gewidmet. Wenn in dem einen der herrliche Nike-Torso von Samothrake, der Ilioneus, die Venus von Milo, der Amazonen-Sarkophag aus dem unteren Belvedere die Glanzpunkte bilden, ragt in der Mitte des zweiten der seltene Abguß der Reiterstatue des älteren Balbus empor, umgeben von einer Auswahl der berühmtesten Porträt- und Idealgestalten der Kaiserzeit, sowie von zahlreichen Werken der Kleinkunst, Abgüssen pompejanischer Bronzen, Vasen, Candelabern u. s. w. Die Art der Anordnung dieser kleineren Skulpturen und ihre malerische Abwechselung mit den größeren statuarischen Bildwerken, welche vor den Wandpilastern aufgestellt sind, verleiht diesem Saal ein ebenso reiches wie charakteristisches Gepräge. Der lange, neben den Sälen hinlaufende Gang ist zur Hälfte der griechisch-römischen Architektur und monumentalen Dekoration überwiesen, — einer besonders werthvollen Abtheilung des Museums, — theils ist er für analoge Werke der mittelalterlichen Kunst und der Frührenaissance reservirt, deren Eintreffen erst im Laufe dieses und des nächsten Jahres zu erwarten steht. — Der östliche Ecksaal und die beiden an ihn anstoßenden kleineren Räume endlich sind der Plastik der Renaissance und des modernen Zeitalters eingeräumt. Hier ist, als Abschluß-Tableau der südlichen Saalreihe, Ghiberti's mittlere Thür vom Baptisterium aufgebaut, umgeben von einer Auswahl der Werke Michelangelo's, Donatello's, L. della Robbia's, Bandinelli's u. s. w. Den ersten der kleineren Säle füllen fast ganz die Werke Thorwaldsen's, in dem zweiten hat die Plastik der Wiener Schule ihre gesonderte Aufstellung gefunden. Manches historisch interessante und künstlerisch bedeutende Werk der einheimischen Skulptur des vorigen und des laufenden Jahrhunderts, das bis vor Kurzem in den Depots der Annagasse versteckt war, wie die Sonnenfels-Büste von Zauner, die zierlichen Reliefs im Stile Raffael Donner's, die Terracottagruppe von Beyer hat hier seinen dauernden würdigen Aufbewahrungsort gefunden. Es war hohe Zeit, denn ein Jahrhundert schon und drüber ertönten die Klagen über die Versplitterung und Zerstörung, welche gerade der plastische Kunstbesitz der Akademie in Folge des ewigen Wechsels ihrer Behausungen zu erleiden hatte.

Die erste Sammlung antiker Bildwerke für die Lehrzwecke der Anstalt legte bereits deren Gründer, Peter v. Strudel, auf Befehl Leopold's I. an. In einem Gesuch v. J. 1695 gedenkt er der „unterschidlichen Formular und rahren Originalien", die er im Auftrage des Kaisers von Rom hatte kommen lassen und die von ihm dann in seiner im „Strudelhof" eingerichteten Akademie „emploirt" wurden, wie es in einer auf seinen Nachlaß bezüglichen Notiz v. J. 1715 heißt. Es ist möglich, wenn auch wenig wahrscheinlich, daß in einigen altersgrauen, durch Staub und Tünche stumpf gewordenen Abgüssen, welche die Akademie noch besitzt, sich die Reste jenes

ältesten Antikenvorraths erhalten haben, der dann im Zeitalter Karl's VI. und in den ersten Decennien der Maria Theresia drei, vier Mal von Haus zu Haus wandern mußte und in H. R. Füeßli's akademischer Studienzeit (um 1760) auf acht Statuen und einige Büsten zusammengeschmolzen war.

Die Reorganisation der Akademie durch den Fürsten Kaunitz in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts und die seit Pompeji's Wiederauferstehung neu angefachte Begeisterung für das Studium der Antike führten der kleinen Sammlung beträchtliche Vermehrungen zu. Im Jahre 1797 unter dem Curatorium des Grafen Cobenzl wurden vier neue geräumige Säle des Annagebäudes zur Aufnahme der Abgüsse eingerichtet, welche der Graf in Florenz und Rom, Portici und Mailand hatte machen lassen.

Aber der bei Weitem bedeutendste Zuwachs an Abgüssen und Originalwerken ist dem Museum, das allmählich diesen Namen verdiente, im Laufe unsres Jahrhunderts zu Theil geworden. 1838 wurde der herrliche weibliche Marmortorso, unzweifelhaft hellenischer Arbeit, von welchem der diesem Aufsatze beigelegte treffliche Stich von J. Klaus die erste, nach dem Original angefertigte Abbildung giebt [1]), von dem früheren oesterr. Generalconsul in Alexandrien, Cav. Ant. Laurin, der Akademie zum Geschenk gemacht. Dieser Torso ist das werthvollste Stück der Sammlung und überhaupt eine der schönsten größeren Marmorarbeiten hellenischer Abkunft, welche Wien besitzt. Ein Jahr später erhielt die Sammlung eine kaum weniger wichtige Bereicherung durch die Abgüsse der Elgin Marbles, welche die englische Regierung der Akademie zum Geschenk machte. Damit war nun für die beste Zeit der klassischen Kunst ein breiter Grund gelegt und dem Ganzen schon eine Bedeutung verliehen, welche über die Erforderniße des Antikensaals weit hinausreichte. In den fünfziger Jahren, als ein frischer idealer Hauch das Kunstleben Wiens zu durchdringen begann, machte sich das Bedürfniß nach einer größeren plastischen Mustersammlung immer energischer geltend. Der Graf Frz. Thun, Heider, Eitelberger, C. Radnitzky, Frz. Bauer u. A. waren damals in dieser Richtung mannigfach thätig. Außer der antiken Kunst wurde nun auch das Mittelalter, dessen Studium damals die Geister beschäftigte, mit in den Kreis der Vertretung hineingezogen. Der Sammlung römischer Bautheile und Ornamente gesellten sich Details romanischen und gothischen Stils zu, und während die geschichtliche Anschauungsweise der Kunst dahin drängte, auch die Antike nicht mehr in ihren Höhenpunkten allein, sondern zugleich im Stadium ihrer Entwickelung studiren zu können, fanden andererseits auch die Renaissance und die moderne Kunst in der Sammlung Eingang So wurde aus dem Antikensaal im Laufe der Zeit ein historisch gegliedertes Museum, das nur in dem ewigen Mangel an Raum auf ein unüberwindliches Hinderniß für sein kräftiges Gedeihen stieß. Die gangartigen Säle im Erdgeschoß des S. Annagebäudes, in denen die Sammlung seit der Mitte der sechziger Jahre bis 1877 in neuer, nur eben zur Noth genügender Aufstellung untergebracht war, hatten in der That mehr den Charakter von Depots als von Museumsräumen. Es gehörte ein tüchtiger Fonds von Liebe zur Sache und warmem Eifer für die Kunst dazu, um in den zunächst betheiligten Kreisen und der kleinen Gemeinde ihrer Schüler und Freunde das ernste Studium der Plastik rege zu erhalten und im Stillen die Vorbereitungen für eine bessere Zeit zu treffen.

Inzwischen erhielt das Museum im Jahre 1873 seine erste statutenmäßige Organisation. Diese enthält die Bestimmung, daß als Zweck der Sammlung zu betrachten sei: „den geschichtlichen Entwickelungsgang der Plastik und der wichtigsten Architektur-Formen in Abgüssen darzustellen, und zwar in derjenigen Auswahl und Anordnung, welche den Unterrichtszwecken der Akademie und der Universität gemeinsam Genüge leistet". Dem entsprechend war bereits einige Jahre früher die Leitung des Museums einer Commission anheimgegeben worden, in welcher neben den Vertretern der Akademie auch der Professor der klassischen Archäologie an der Universität Sitz und Stimme hat. Künstlerische und wissenschaftliche Gesichtspunkte sollen bei der Ergänzung wie bei der Anordnung des Museums als gleichberechtigte Factoren wirksam sein.

Alle diese principiellen Aufgaben waren nun aber erst mit der Gründung des Neubaues

---

1) Eine auf Grund eines Gypsabgusses angefertigte gute Lithographie enthält J. Overbeck's Atlas der griech. Kunstmythologie, Taf. X, Fig. 30. Vergl. auch Wieseler's Denkm. d. a. Kst., II, 60.

der Akademie wirklich zu lösen. Daß der Bau den Museumszwecken genügende Räumlichkeiten darbiete, war eine Sorge, die sich der Architekt vor Allem angelegen sein ließ, und mit nicht genug anzuerkennender Bereitwilligkeit sind ihm dabei die maßgebenden Persönlichkeiten, die höchste Unterrichtsleitung und der Reichsrath an der Spitze, trotz der schwierigen Zeitverhältnisse stets entgegengekommen. Ihnen danken wir es auch, daß die bis dahin auf ein Minimum beschränkte Museumsdotation im vorigen Jahre eine beträchtliche Vermehrung erhielt, so daß nun — bei gleicher Fürsorge in der Zukunft — eine ausgiebige systematische Ergänzung der Sammlung möglich ist.

Das Museum soll seiner Bestimmung nach ein öffentliches sein. Das Zeichnen nach den darin aufgestellten Werken steht Jedermann frei. Selbstverständlich benützen es in erster Linie die Lehrer und Studirenden der Akademie, der Universität und der technischen Hochschule zu ihren Studien und Vorträgen. Eine besondere Vergünstigung wird dem Publikum dadurch geboten, daß die Museumsräume außer den Vormittagsstunden (von 10—1 Uhr) jeden Samstag auch Abends (von 5—7 Uhr) und zwar im Winter bei Gasbeleuchtung offen stehen. Der Architekt hat mit großem Geschick die Gaseinrichtungen so getroffen, daß das künstliche und das natürliche Licht von derselben Seite auf die Gegenstände fallen. Vornehmlich in diesen Samstagabendstunden gewähren die schön dekorirten Räume mit ihrer wohlbesetzten, doch keineswegs zu dicht gedrängten Götterversammlung einen glänzenden und echt künstlerischen Eindruck.

Indem wir die Kunstfreunde Wiens und des Auslandes auf diese neue Zierde der Kaiserstadt aufmerksam machen und zum Besuche der lehrreichen Sammlung einladen, bleibt uns nun noch die Aufgabe übrig, einige der darin enthaltenen plastischen Originalwerke im Detail zu würdigen. Wir beginnen mit dem schönen hellenischen Marmortorso (Inv. Nr. 1), der gleich links beim Eintritt in die Aula vor der ersten Säule steht.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Masaccio og den florentinske Malerkonst paa hans Tid, af Frederik G. Knudtzon. Kopenhagen, 1875. 8.

Dieses in der Kunst-Chronik bald nach seinem Erscheinen bereits in Kürze angezeigte Buch bietet auf Grund einer erneuten Prüfung des bisher bekannten Materials eine durchaus neue Chronologie der Werke Masolino's und Masaccio's. Wird dadurch auch die Berechtigung der Auffassung Crowe's und Cavallcaselle's nicht im Geringsten erschüttert, so rechtfertigt doch die konsequente Durchführung der Hypothese Knudtzon's die im Folgenden versuchte Wiedergabe der Hauptresultate seines Buches. Besonderen Dank hat er überdies verdient für die Beibringung neuen urkundlichen Materials, das ihm meist H. Gaëtano Milanesi mitgetheilt hat. Von seinen stilkritischen Bemerkungen kann hier nur Weniges mitgetheilt werden, da ein Auszug leicht dazu führt, die Meinung des Autors mißzuverstehen; wer sich mit dieser Frage speziell beschäftigt, wird schon zum Originaltext greifen müssen. Dort findet er auf S. 38 ff., 45 ff., 55 ff., 188 ff., 203 und 228 ff. das Wichtigste. Daß unser Auszug stellenweise so ausführlich ist, wird hoffentlich durch den Umstand entschuldigt werden, daß die Kenntniß des Dänischen in Deutschland wenig verbreitet ist und das Buch hier keinen großen Absatz finden kann.

Die chronologische Reihenfolge einhaltend beginnen wir mit den Fresken in S. Clemente zu Rom. Knudtzon erkennt (S. 167) auf das Zeugniß Vasari's hin Masaccio als deren Urheber an. Da die Frage, ob Branda oder Condulmer ihr Besteller gewesen, noch eine offene ist, führt er zu Gunsten des Letzteren an, daß sein Verbleiben im Amt, während Branda um

eine Rangstufe in der geistlichen Hierarchie herabstieg, sowie seine später erfolgte Erhebung zur Papstwürde darauf schließen lassen, daß er der Machtausübende gewesen sei zur Zeit, da beide zugleich das Kardinalamt von S. Clemente bekleideten. Ferner verweist K. auf Giov. dell' Armi (Annot. S. 3), welcher über dem Eingangsbogen der Kapelle Spuren des blauen Grundes — un campo turchino — welcher in Condulmer's Wappen sich vorfindet, entdecken zu können glaubte.

Auf dieses Werk folgen bei K. (S. 156) nicht die Brancacci-Fresken, sondern die Chorfresken Masolino's in der Collegiata zu Castiglione d'Olona. Da er als Stütze seiner Behauptung eine Stelle aus Francesco Peluso, La chiesa di Castiglione e le opere d'arte che contiene (Mailand 1874) anführt, in welcher — freilich ohne Quellenangabe, wie K. anmerkt — der Beginn des Baues der Kirche ungefähr in's J. 1420 versetzt wird [1]), so steht nichts im Wege, die Fresken Masolino's als im J. 1422 gemalt sich zu denken. Denn „früher als die ihm von Vasari zugeschriebenen Brancacci-Fresken müssen sie gemalt worden sein" (S. 155), und da er (wie wir später sehen werden) in den Jahren 1423 und 25 in Florenz, in den folgenden in Ungarn war, so bliebe nur noch das J. 1424 übrig. Dieses letztere wird aber nach K. mit größerer Wahrscheinlichkeit durch die Arbeiten in der Brancacci-Kapelle ausgefüllt. Aus der Besprechung der Fresken in der Collegiata heben wir heraus, daß die Namensinschrift Masolino's mit der Ligatur FLORENTIA wiedergegeben wird (S. 38) und die zwei Gestalten rechts auf demselben Fresco der Geburt Christi nicht als Branda und ein Schutzheiliger gedeutet werden („die Verwandtschaft mit dem Portrait Branda's auf dem Sarkophag in der Kirche und mit dem Gemälde im Pal. Branda zu Castiglione ist nur eine schwache"), sondern als die hh. Elisabeth und Anna (S. 40). Die Inschrift über dem Kirchenportal ist nicht wiedergegeben. In mehreren dieser Fresken findet K. neben dem erst schwach auftretenden realistischen Zuge der Zeit auch einen starken Einfluß des Fra Giovanni, jedoch ohne daß dessen tiefes Gefühl erreicht würde. Masolino offenbart sich hier als ein „ausgemachter Eklektiker", überragt aber alle seine Zeitgenossen durch seine Technik, die sich vor Allem in der „eigenthümlichen Feinheit seines Kolorits" bewährt (S. 41 ff.). Den merkwürdigen Umstand, daß Masaccio's (nach K.'s Annahme) nur wenige Jahre früher ausgeführte Fresken in S. Clemente eine geringere Verwandtschaft mit den eben erwähnten, als mit den erst 1435 entstandenen des Baptisteriums zu Castiglione aufweisen, erklärt K. dadurch, daß Masolino die in der Collegiata sich verrathenden fremden Einflüsse wohl erst zu einer Zeit an sich erfahren, da Masaccio sich schon als selbständiger Künstler von ihm getrennt hatte; und ferner dadurch, daß Masolino zur Beherrschung gewisser Formelemente, welche Masaccio sich schon in frühester Jugend angeeignet, erst spät und auch dann nur bis zu einem gewissen Grade gelangte" (S. 52). Die von Lübke dem Masaccio zugeschriebenen Fresken aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius scheinen ihm „nicht einmal das Werk eines unreifen, noch unentwickelten Malers zu sein, sondern eher das eines etwas dilettantischen Anhängers des emporkommenden Realismus; für die Entwickelungsgeschichte der Kunst haben sie jedenfalls nicht die geringste Bedeutung" (S. 69).

In die Zeit vor Ausführung der Brancacci-Fresken versetzt K. auch Masaccio's Dreieinigkeit in S. Maria Novella zu Florenz. Mit dieser Ansicht wird er wohl allein stehen. Wie es ihm, bei dem gegenwärtigen Zustande des Bildes, möglich gewesen zu konstatiren, daß „die Gestalt des Gekreuzigten ohne jeden höheren Grad von Schönheit dargestellt sei und hinsichtlich des Gefühls der Mehrzahl der giottesken Christusfiguren nachstehe" (S. 67) ist ein Räthsel. — Ein anderes Werk, welches gewöhnlich in die Zeit zwischen den Fresken von S. Clemente und denen der Brancacci-Kapelle gesetzt wird — Anna selbdritt oder die Konzeption, in der florentiner Akademie — legt er, Vasari's Zeugniß zu Gunsten Masaccio's ignorirend, dem Masolino bei, wegen der „unverkennbaren Verwandtschaft einerseits mit Petri Predigt und Tabitha's Erweckung, andererseits mit den Fresken in Castiglione" (S. 186).

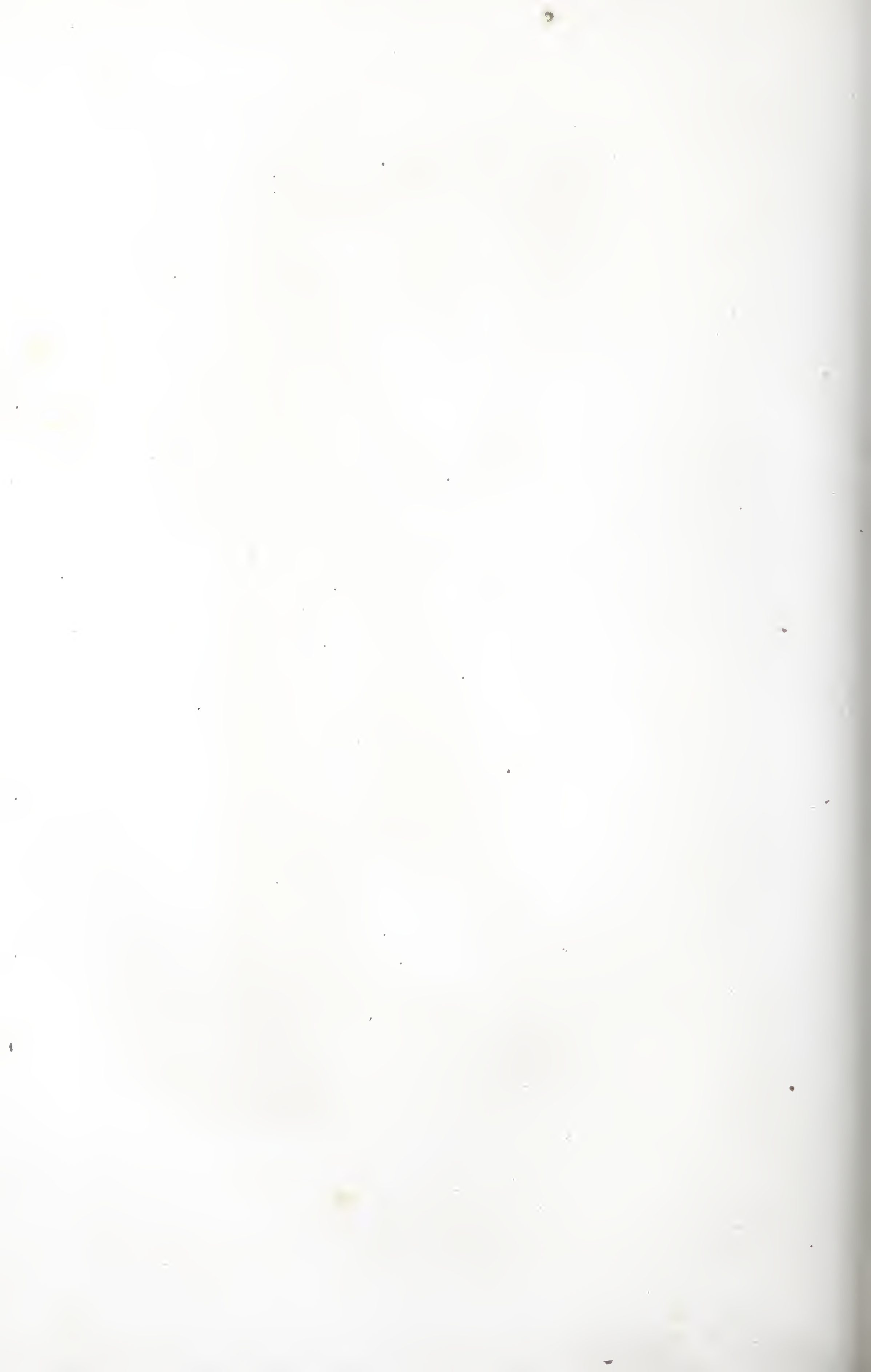
---

1) Peluso, pag. 11: però cominciatala verso l'anno 1420, gli (Branda) riescì di benedirla nel 1425 con licenza di Martino V; poi siccome cosa che sempre gli stette a cuore, arrichirla mano mano di nuovi ornamenti &c.



TORSO EINER HERA AUS GRIECHISCHEN MARMOR.
Akademisches Museum in Wien.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.



Somit hat er wohl „ein verbindendes Glied zwischen Masolino's Arbeiten an beiden Orten" gewonnen, aber zu bedauern bleibt diese Inkonsequenz des Verfassers, der sich im Uebrigen streng an das historisch überlieferte Material hält.

Für die Jahre, innerhalb welcher die Brancacci-Fresken entstanden sein müssen, bringt K. (S. 160) ein wichtiges neues Dokument bei, welches Masolino's Anwesenheit in Florenz im Sommer 1425 konstatirt. Im Rechnungsbuch der Compagnia di S. Agnese delle Laudi steht nämlich unter dem J. 1425 Folgendes: „A Masolino di ...... dipintore a dì VIII di luglio lire due, soldi quatro, sono per dipigniere la nughola e metere d'azuro e oro fine."[1]) — Da Masolino seine Fresken in der Collegiata 1422 ausgeführt haben kann, so steht nichts im Wege anzunehmen, daß er vom Januar 1423 (der Zeit seiner Aufnahme in die Gilde der Medici e Speziali) bis zum Sommer 1425 sich in Florenz aufgehalten habe. Wie Masaccio als Pendant zu Masolino's Petrus seinen Paulus ausführte, „so mag auch der Auftrag zur Ausschmückung der Brancacci-Kapelle an beide Künstler gleichzeitig ertheilt worden sein" (S. 162). Während Masolino die Decke und die Lünetten ausmalte, wäre es für Masaccio unmöglich gewesen, an den Wandflächen zu arbeiten (S. 163); letzterer mag unterdessen mit seiner „Sagra" beschäftigt gewesen sein. Als Entstehungszeit dieses Bildes sucht K. (S. 162) das Jahr 1425 nachzuweisen, weil der daselbst abgebildete Lorenzo Ridolfi, von welchem Vasari sagt: „che in que' tempi era ambasciadore per la republica fiorentina a Vinezia", nur zweimal diese Stellung bekleidet hat, nämlich in den Jahren 1402 und 1425. [Es ist aber erstlich wahrscheinlich, daß dies Bild bald nach der Einweihung der Kirche, die am 19. April 1422 stattfand, entstanden sein wird, und zweitens, daß L. Ridolfi gerade nicht während seiner Abwesenheit von Florenz gemalt worden ist, wogegen Vasari's unbestimmte Ausdrucksweise: in que' tempi nicht streitet.] Daß dem Masolino nur ein Theil des Freskenschmucks übertragen worden, gehe wohl auch daraus hervor, daß er vor Beendigung des ganzen Werks Florenz verlassen, um anderen Orts Arbeiten auszuführen.

Ende 1425 oder im J. 1426 wird Masolino zum Filippo Scolari nach Ungarn gewandert und schon 1427 nach Florenz zurückgekehrt sein. Letzteres wird wahrscheinlich gemacht durch einen von G. Milanesi in seinen Scritti varj, 1873, publizirten Auszug aus der Katasterangabe der Familie Milanesi vom J. 1427, aus welchem hervorgeht, daß die Schuldforderung, welche Masolino (laut der noch im gleichen Jahre gemachten Katasterangabe seines Vaters) an die Erben Filippo Scolari's zu stellen hatte, noch in demselben Jahre durch Uebertragung eines Schuldscheins des Monte Commune von Simone Milanesi, Simone und Tommaso Corsi auf Masolino getilgt worden ist.[2]) Somit fiel für Letzteren der Grund, noch länger in Ungarn zu verweilen, hinweg, und da Knudtzon aus einem Grunde, der bei Gelegenheit von Masaccio's Tode besprochen werden wird, annimmt, die Katasterlisten seien schon zu Anfang des Jahres zur Vertheilung gekommen, wird Masolino nicht gar zu spät im Jahre nach Florenz zurückgekehrt sein. — Während seiner Abwesenheit mag Masaccio die unteren Fresken der Brancacci-Kapelle ausgeführt haben (S. 164), doch scheint K. noch mehr geneigt zu sein, den Beginn seiner Arbeit erst nach der Rückkehr Masolino's zu datiren, da ihn in dem Bilde der Almosenspende, welches er für das früheste von Masaccio dort ausgeführte hält, die Figur der Mutter an die Fresken der Collegiata erinnert und er hierbei eine Mitwirkung Masolino's annehmen möchte (S. 193).

In den Jahren 1427 und 28 haben nun nach K. (S. 163) beide gleichzeitig die obere Bildreihe der Kapelle ausgeführt, in der Weise, wie Vasari es angiebt. Die Uebereinstimmung mit Masaccio's Kompositionsweise in den dem Masolino zugeschriebenen Fresken ist zwar auch nach ihm eine „unverkennbare" (S. 179), aber gerade in diesem Umstand sieht er eine Stütze

---

1) Archivio Centrale di Stato di Firenze. Compagnia di S. Agnese delle Laudi presso il Carmine. Libro d'Entrata e Uscita dal 1425 al 1441. Segnato B. No. 98, p. 81 tergo.

2) Milanesi, pag. 287: „E più rimane a' detti Milanesi fior. 450 di Monte Chomune, che sono nel quartiere S. Spirito in somma di fior. 810 sol. 6 den. 8 a oro in oro: dichono in Simone Milanesi e Simone e Tommaso Chorsi .... si promutò in maestro Tomaso di Xpofano dipintore."

für seine Ansicht: „Masolino steht unter dem Einfluß seines ungleich reicher begabten Schülers" (ibid.). „Die dem Masaccio eigene Ursprünglichkeit und Großartigkeit geht ihm doch ab" und auch hier manifestirt er sich als „Eklektiker und vorwiegend technisches Talent" (S. 188).

Nach Vasari und Landini (s. weiter unten) ist Masaccio im Alter von 26 Jahren gestorben; die unten erwähnte handschriftliche Biographie eines Anonymus hat ca. 27 Jahre. Beide Angaben lassen sich leicht mit der Bemerkung: dicesi è morto a Roma in der Steuerliste von 1429 vereinigen. Am 21. December 1428 hätte er nämlich sein 27. Jahr erfüllt und um diese Zeit wird er auch gestorben sein. Denn die Ungewißheit, in der man sich über seinen Tod in Florenz befand (ausgedrückt durch das: dicesi) läßt darauf schließen, daß kein zu großer Bruchtheil des Jahres 1429 bis zur Austheilung der Steuerlisten vergangen sein konnte, und legt somit nahe, die Todeszeit Masaccio's gegen das Ende des J. 1428 zu verlegen (S. 159).

Das Portrait des alten Mannes in den Uffizien sucht K. (S. 195 ff.) für Masaccio zurückzuerobern, und zwar hält er es für eine der Skizzen zum Bilde der Sagra, von denen Vasari erzählt; wegen des mönchischen Gewandes speziell für das des Bartolommeo Valori, der seit 1390 in öffentlicher Thätigkeit, nach 33 Jahren in's Kloster von S. Croce sich zurückzog und 1427 starb. Borghini sah ein Portrait desselben von der Hand Masaccio's bei einem Valori, dessen Geschlecht 1687 ausstarb. Das Uffizienbild stammt von der Familie Corboli her. — Da Masaccio's Sagra nach Rieha und Baldinucci bei Gelegenheit eines Umbaues des Karmeliterklosters im J. 1612 zerstört worden ist, kann das jetzt im Klosterhof befindliche Frescobruchstück nicht demselben Maler beigelegt werden. K. erkennt darin die von Fra Filippo gemalte „Bestätigung der Ordensregeln" und verweist zum Vergleich auf die frühe Madonna mit vier Heiligen in der florentiner Akademie (Qu. gr. No. 40) und auf die Jugendbilder in Prato. Zugleich gibt er (S. 232) Milanesi's Mittheilung wieder, wonach Filippo in den Rechnungen über an Klosterbrüder des Carmine gelieferte Kleider vom J. 1420 bis 1430 blos als „Frate" bezeichnet wird, während in den zwei folgenden Jahren „il pittore" hinzugefügt wird. Somit ist dies Fresco wohl zwischen 1430 und 1432 ausgeführt worden.

Endlich bleiben noch Masolino's Fresken im Baptisterium von Castiglione aus dem J. 1435 zu besprechen (S. 45 ff.). K. bemerkt in ihnen Fortschritte und Rückschritte gegenüber den Bildern der Collegiata: „Masolino hat es bis zu einer meisterlichen Behandlung des Nackten und zu besseren Proportionen [1]) in den Figuren gebracht, dagegen macht sich hier das Mangelhafte in seinem physiognomischen Ausdruck stärker fühlbar; wie dort, finden sich hier Beispiele für seine feine Behandlung der einzelnen Lokalfarbe und überdies für seine Vorliebe für gewisse Linien — wie das regelmäßige Oval der weiblichen Köpfe, — aber dagegen auch geringerer Sinn für gesammelte Harmonie der Linien und Farben" (S. 51).

Auf Seite 146 wird die auf Masaccio bezügliche Stelle aus der anonymen Handschrift: „Huomini singhulari in Firenze dal MCCCC⁰ innanzi" mitgetheilt: „Masaccio pittore, huomo maraviglioso dipinse in Firenze e altroue. Morì d'età di anni 27 in circha. (Hier steht am Rande von derselben Hand geschrieben: „A di 15 di settembre 1472 mi disse lo Scheggia suo fratello che nacque nel 1401 el dì di santo Tomaso apostolo, ch'è a dì 21 di dicembre"). Fece in Firenze nel Carmino 1⁰ santo Pagholo tra la cappella de' Seragli, ch'è dov' è santa Crocie, e la cappella dipintovi la storia di santo Girolamo; fighura maravigliosa. Dipinse nella cappella de' Branchacci piu storie, et meglio che v'è: è dipinta di mano di 3 maestri tutti buoni, ma lui maravigliosamente. Dipinse in detta chiesa, nel chiostro sopra la porta donde si va in chiesa, in detto chiostro,

1) S. 50, Anm. Crowe und Cavalcaselle geben eine etwas übertriebene Vorstellung von dem Mißverhältniß der Architektur zu den Figuren, indem z. B. bei dem Salome-Bilde die Höhe 5 Ellen 15", die Breite 7 Ellen 2" beträgt, das Verhältniß also 27 : 34 ist, während das auf der Abbildung bei Cr. u. Cav. ungefähr 27 : 40 ist.

di verdeterra una storia maravigliosa d'artificio a ogni intendente; dove si rapresenta la piaza del Carmino con molte fighure. E fece ancho in altri luoghi, in Firenze, in chiese e a persone private; e a Pisa e a Roma e altroue; insino à tempi sua, di chi s'abbia notizia, riputato el migliore maestro." Nach Milanesi verräth die Handschrift Antonio Manetti (geb. 6. Juli 1423, † 26. Mai 1497) als den Verfasser dieser Biographieen, und das von Moreni herausgegebene Leben Brunellesco's, sowie die Originalhandschrift der ergötzlichen kleinen „Novella del grasso legnajuolo" sind von derselben Hand geschrieben. Da hier Filippino's vor 1484 ausgeführte Brancacci-Fresken erwähnt werden und Manetti 1497 starb, so mag die Schrift in der Zwischenzeit verfaßt worden sein; und da der 1452 geborene Lionardo noch nicht unter den Berühmtheiten erwähnt wird, so kann man vermuthen, daß Manetti sein Buch kurz nach Vollendung der Fresken Filippino's geschrieben hat, also wahrscheinlich schon bevor Landini seinen Kommentar zum Dante (1481) herausgab.

Aus dem von Knudtzon S. 143 wiedergegebenen Originaltext des Landini (Ausgabe von 1481, S. 8) ergibt sich, daß der bei Zahn befindliche Text der venezianischen Ausgabe von 1564 vollständig korrumpirt ist. Der Originaltext lautet: „Della disciplina di Giotto come del caval trojano usciron mirabili pictori. Tra quali molto e lodata la venusta in Maso (nicht Masaccio). Stephano da tutti e nominato scimia della natura tanto expresse qualunque chosa uolle. Grandissima arte appare in Taddeo gaddi. Fu Masaccio (nicht Maso) optimo imitatore di natura di gran rilieuo universale buono componitore et puro sanza ornato: perche solo si decte allimitatione del uero: et al rilieuo delle figure: Fu certo Buono et prospectiuo quanto altro di quegli tempi: et di gran facilita nel fare essendo ben giouane che mori danni uentisei" (nicht 27).

S. 153 wird eine auf Masolino bezügliche Stelle mitgetheilt: „Dipinse in Pisa ancora in piu luoghi", aus den Notizie di Artisti Fiorentini da Cimabue a Michelangelo — (Anonymo Fiorentino). Codice Magliabecchiano, Classe XVII, No. 17 (früher Gaddiano). — H. G. Milanesi hat Dokumente gefunden, welche beweisen, daß Don Lorenzo Monaco schon 1390 als Künstler thätig war (S. 112); diesem Maler schreibt K. (S. 116) einige Miniaturen in einem jetzt in der Laurentiana befindlichen, aus dem Angeli-Kloster stammenden 1409 geschriebenen Chorbuch zu, vorzüglich eine Reihe Propheten, „welche an Schönheit Alles übertreffen, was er a tempera gemalt hat." — Seinem Schüler Fra Giovanni schreibt er (S. 122 ff.) eine Miniatur, vorstellend S. Dominicus in Glorie &c., auf S. 67 in tergo des Chorbuchs Nr. 44 im Marcus-Kloster zu, dessen Herstammung aus S. Domenico bei Fiesole sich nach Milanesi genau verfolgen läßt. Der dortige Prior Ricasoli verkaufte es nämlich an die Großherzogin Antonietta von Neapel, diese übergab es der Bibliotheka Palatina, und von dort kam es nach S. Marco. — Die drei nicht von Fra Giovanni gemalten Bilder in dessen Passionsfolge — Flor. Akad., Qu. picc., No. 11 (vgl. Cr. u. Cav. II, 150) — will K. (S. 136 ff.) dem Giovanni di Francesco Toscani zuschreiben, weil er in ihnen Uebereinstimmung findet mit einem Verkündigungsbild der Uffizien (I. Gang, No. 25), welches er für das von genanntem Maler bei seinem Tode 1430 unvollendet hinterlassene und von Giuliano d'Arrigo beendete Bild hält. [Die Aehnlichkeit zwischen beiden Werken dürften aber Wenige herausfinden, und ferner ist die Verkündigung der Uffizien, welche Vasari und nach ihm Cr. u. Cav. (III, 96) als ein Werk des Pesello anführen, entschieden von Baldovinetti gemalt, wie aus einem Vergleich mit dessen fast nebenan hängender Madonna mit Heiligen (Nr. 31) hervorgeht. Cr. und Cav. sahen das Bild noch in S. Giorgio. Seine Identität mit dem urkundlich (bei Gaëtano Milanesi, Scritti varj, 1873, S. 321) erwähnten der Giov. di Francesco und Giuliano d'Arrigo ist ja auch durch nichts bestätigt.] — Daß Fra Filippo's Geliebte doch Lucrezia geheißen, wie Vasari sie nennt, geht aus einer Mittheilung des H. Milanesi hervor (S. 234, Anm. 2), wonach Filippino Lippi, als er im J. 1488 nach Rom aufbrach, ein Testament machte und darin seine Mutter Lucrezia als Universalerbin einsetzte, mit Ausnahme des Hauses, welches er in Prato besaß. Dieses vermachte er seiner Schwester Alessandra, welche damals verheirathet war und in Prato lebte. Wahrscheinlich ist auf Fra Filippo's Krönung Mariä in der flor. Akademie das kleinere der beiden Kinder, mit dem Korallenband um den Hals, die

kleine Alessandra. — Ueber Benozzo Gozzoli wird noch Milanesi's Notiz beigebracht (S. 238, Anm.), daß er im Januar 1444 sich zu dreijähriger Arbeit an Ghiberti's letzter Thür verpflichtete.

Zum Schluß sei es mir verstattet, auf einige in der bisherigen Literatur nicht erwähnte Werke Masaccio's und seiner Zeitgenossen aufmerksam zu machen. Sofern sie sich in Florenz befinden, verdanke ich deren Kenntniß zumeist der Freundlichkeit des Herrn Adolf Bayersdorfer daselbst.

Neben der eine Stunde nordwestlich von Florenz gelegenen Villa Lippi steht ein Tabernakel, dessen drei Innenwände mit Fresken, darstellend eine säugende Madonna und sechs Heilige in ganzer Figur ꝛc., geziert sind. Links vom Eingang befindet sich eine Inschrift, welche besagt, daß diese im J. 1416 von Paolo Uccelli gemalten Fresken am Beginn des 18. Jahrhunderts restaurirt worden seien. Ohne diesen Hinweis würde wohl schwerlich Jemand auf den Maler verfallen, der sich hinsichtlich der Auffassung hier noch als reiner Giottist erweist und nur durch die starkknochigen etwas bäurischen Typen seine Zugehörigkeit zur anbrechenden realistischen Zeit verräth. An den wenigen unberührten Theilen läßt sich auch schon die weich vertriebene Ebenmäßigkeit des Farbenauftrags erkennen, welche die späteren Werke Uccelli's, wie die seiner Schulgenossen auszeichnet.

Ein anderes Fresco dieser Uebergangszeit hat sich in der jetzt als Magazin verwendeten Kirche S. Matteo zu Florenz (gegenüber dem Hospital von S. Maria Nuova) in einem Nebenraum links vom Eingang gefunden. Es stellt Christus im Grabe, betrauert von den drei Marieen und Johannes, in überlebensgroßen Figuren dar. Auch hier noch giotteske feierliche Anordnung der Komposition, aber eine Wucht und Breite in den Gestalten, welche an Castagno's Fresken aus der Villa Carducci (im Bargello) gemahnt. Wahrscheinlich ist es ein frühes Werk dieses Künstlers, aus einer Zeit, da wohl schon sein eigenthümlicher großartiger Formensinn entwickelt war, aber seine Ausdrucksweise sich noch nicht bis zu jener maßlosen Heftigkeit gesteigert hatte, welche den Genuß seiner Kreuzigungsbilder beeinträchtigt.

Ob nicht unter den Fresken, welche sich an der linken Wand von S. Miniato zu Florenz befinden, eines oder das andere auf denselben Meister (er arbeitete daselbst bis 1456) zurückzuführen sei, bedarf noch der Untersuchung. In derselben Kirche verdient ein großes Fresco an der rechten Wand, gleich beim Eingang, besondere Beachtung. In überlebensgroßen Figuren sehen wir die Madonna, links von ihr die Heiligen Franciscus, Marcus und Johannes den Täufer; rechts stehen Johannes der Evangelist, Jakobus minor und Antonius der Abt. Die gemalten architektonischen Einfassungen (zwischen allen Figuren Pilaster) zeigen reine Renaissance-Formen, wie wir sie z. B. auch bei Castagno's Abendmahl und an den Brancacci-Fresken finden. Am Sockel dieser Scheinarchitektur steht der Name des Malers:

⁝ PAV ⱢS ⁝ DE Ɨ STEPHEFAN Ɨ ⁝ (sic) me pinsit 1426.

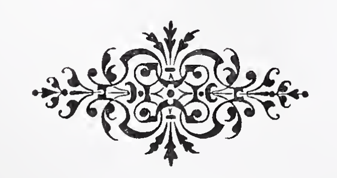
Hier liegt jedenfalls das früheste datirte Zeugniß für die vollständig entwickelte moderne Kunstrichtung vor, von der Hand eines wenig originellen Künstlers freilich, aber darum um so deutlicher den Einfluß offenbarend, welchen Donatello auf die Formgebung — der Marcus ist eine ziemlich genaue Wiedergabe der Statue von Or San Michele — und Masaccio auf die Farbenstimmung ausgeübt.

Wenn die eben angeführten drei Werke schon geeignet sind, uns diese Zeit in einem hellern Licht erscheinen zu lassen, so geschieht Solches in noch höherem Grade durch zwei Bildchen des neapolitanischen Museums (Großer Saal der Florentiner, Nr. 24 und Nr. 33). Im Katalog werden sie beschrieben: ersteres als „La Santa Vergine circondata da Angeli e Cherubini. In alto Gesù che la contempla“, und das zweite als „Liberco tra numeroso corteo che traccia le fondamenta del Tempio di Santa Maria ad Nives in Roma.“ Kleine Figuren. Die Benennung, die sich im Katalog findet: „Gentile da Fabriano“, ist so übel nicht. Nur

wird sein Zeitgenosse Masaccio der Maler sein. Denn bei Vasari (Ed. Lem. III, 158) heißt es: „Fece ancora a tempera molte tavole [a Roma] ... Una nella chiesa di Santa Maria Maggiore, in una cappelletta vicina alla sagrestia; nella quale sono quattro Santi tanto ben condotti, che paiono di rilievo; e nel mezzo Santa Maria della Neve; ed il ritratto di papa Martino di naturale, il quale con una zappa disegna i fondamenti di quella chiesa; ed appresso a lui è Sigismondo II. imperatore.“ Die beiden oben abgerundeten Bildchen von ganz gleicher Größe werden wahrscheinlich ein Diptychon gebildet haben und daher von Vasari als ein einziges beschrieben worden sein. Das kleine Format paßt vortrefflich zum Ausdruck „cappelletta“. Daß Vasari von vier Heiligen, welche die Madonna umgeben, statt von vier Engeln spricht, braucht wohl keinen Anstoß zu erregen. Im Uebrigen sehen wir hier den Papst Martin V. mit seiner Hacke, ihm gegenüber den Kaiser Sigismund (wohl noch als römischer König, als welcher er von Papst Martin bald nach dessen Wahl zu Konstanz anerkannt worden war), in respektvoller Entfernung von einem Zuschauerkreis umstanden. Im Hintergrund eine Berglandschaft. — Die Uebereinstimmung dieser Bilder mit den Fresken von S. Clemente ist eine große, sowohl hinsichtlich der Lockerheit der Komposition, als auch hinsichtlich der Zeichnung der einzelnen Gestalten, die noch nicht recht fest auf den Füßen stehen, nur schwach individualisirt sind und mehr als passive Anstandspersonen, denn als bei der Handlung interessirte Theilnehmer sich geberden. Die Gewänder sind mit einer bei Masaccio, wie wir ihn kennen, ungewohnten Sorgfalt und Liebe ausgeführt, Landschaft und Perspektive lassen dagegen Manches zu wünschen übrig. Die Gesammtfärbung ist noch hell, aber wohl abgetönt; die Schatten der Fleischtheile warm und durchsichtig (rothbraun, nicht grün untermalt, wie bei Masolino in Castiglione). Was Rumohr (II, 245 l. Z.) mit Bezug auf die sogen. Masolinofresken der Brancacci-Kapelle anführt: daß „die Schattengebung und daraus hervorgehende Rundung sichtlich noch in der Manier der späteren Giottesken“ gehalten sei — trifft hier vollständig zu. — Da, wie ich nach meiner Rückkehr aus Italien vernommen, auch H. Cavalcaselle von Gemälden Masaccio's im neapolitanischen Museum weiß, so steht eine ausgiebige Verwerthung dieser Bilder in der hoffentlich bald zu erwartenden Fortsetzung der italienischen Ausgabe seines Werkes in Aussicht.

Von Masaccio's Gehilfen Andrea di Giusto führen Cr. und Cav. keine Bilder an, dagegen schreiben sie (III, 284) seinem Sohn Giusto ein Bild zu — Galerie zu Prato (1877) Nr. 14 (früher XII): Madonna mit vier Heiligen — welches an Ort und Stelle unter dem Namen des Vaters steht. Mit diesem Bilde scheint mir eine Madonna mit vier Heiligen in der florentiner Akademie (Qu. ant. Nr. 10) übereinzustimmen, welche sofort an einen Nachfolger Masaccio's denken läßt, nicht wegen der Auffassung, sondern wegen der Technik. Daß Andrea für die Kirche S. Lucia zu Florenz eine „Madonna con N. Signore in braccio e due santi per ogni lato“ im J. 1436 gemalt, wissen wir aus Gaye, Carteggio I, 211 Anm. Aber da diese Beschreibung auf viele Bilder paßt und im Katalog der flor. Akademie nicht angegeben ist, aus welcher Kirche das Bild stammt, so kommen wir um keinen Schritt weiter. Auch wenn sich mit der Zeit erweisen ließe, daß das Bild wirklich von Andrea gemalt ist, wäre der einzige Gewinn für uns die Ueberzeugung, daß er seine „schlechte Besoldung“ wirklich verdient hat.


W. v. Seidlitz.





* **Zu der Radirung von G. Meißner.** Das mit empfindungsvoller Hand ausgeführte Blatt, auf welchem der treffliche Düsseldorfer Meister uns ein Stück schlichter norddeutscher Natur treu und anheimelnd wiedergiebt, gehört zu einem Album von Originalradirungen, dessen Herausgabe die dortigen Künstler vor Kurzem begonnen haben. Die jetzt allerorten wieder in eifrige Pflege genommene Radirkunst hat sich damit in der rheinischen Kunststadt einen neuen Mittelpunkt erobert, und, nach den vorliegenden Proben zu schließen, wird die Sache von den leitenden Kräften mit Ernst und Liebe fortgeführt. Dem auf der Umschlagdecke des Albums abgedruckten Mitgliederverzeichniß zufolge gehören nachbenannte Künstler dem Düsseldorfer Radirklub an: E. Bosch, H. Deiters, E. Dücker, T. v. Eckenbrecher, L. Fahrbach, E. Forberg, C. Irmer, P. Grot Johann, C. Jutz, Chr. Kröner, C. Hoff, J. Leisten, G. Meißner, L. Munthe, F. Schultze, W. Simmler, Fr. Stegmann, M. Volkhart und J. Willroider. Die meisten derselben haben bereits ihren künstlerischen Beitrag geleistet und ein sehr ansprechendes Ensemble hervorgebracht, dem man nirgends die Qual des Anfangs, überall aber die kräftige Hand eines erfahrenen Dirigenten anmerkt. Diese tritt namentlich in der Wahl der Stoffe hervor, nicht minder jedoch in der künstlerischen Behandlung. Das landschaftliche Fach, aus dem wir unser Beispiel gewählt haben, ist am reichsten und glücklichsten vertreten. Außer G. Meißner excelliren darin besonders Dücker mit einem köstlichen kleinen Seestück, Irmer und Kröner mit zwei stimmungsvollen Waldinterieurs. Bosch, Leisten und Hoff haben reizende kleine Genrestücke beigesteuert. Alle Blätter, auch die hier nicht speciell genannten, haben den Vorzug mit einander gemein, daß sie nicht bloß gemacht sind, um eine gewisse äußere Geschicklichkeit zu zeigen, sondern des malerischen Motivs willen, das in der Radirung zu unmittelbarem Ausdruck kommt. Wir sind überzeugt, die Künstler werden auf der betretenen Bahn sich selbst wie allen wahren Kunstfreunden noch manche genußvolle Stunde bereiten.

Der sogenannte Cupido Michelangelo's im South-Kensington-Museum. Michelangelo arbeitete bekanntlich während seines ersten Aufenthaltes in Rom (1496—1500) für einen römischen Kunstliebhaber Jacopo Galli zwei Marmorstatuen, den trunkenen Bacchus, welcher sich jetzt im Bargello befindet, und einen Cupido, von dem es bei Condivi (Kap. 19) heißt: „Volle anco detto messer Iacopo ch'egli facesse un Cupidine; e l'una e l'altra di queste opere oggidì si veggono in casa di messer Giuliano e messer Paolo Galli, gentiluomini cortesi e da bene, coi quali Michelagnolo ha sempre ritenuta intrinseca amicizia". Vasari erwähnt ebenfalls nur kurz den „Cupido di marmo quanto il vivo" (XII, 169 Lem.). Diesen Cupido glaubt man in der lebensgroßen Statue wiedererkennen zu dürfen, welche mit andern Schätzen der ehemaligen Sammlung Gigli im Jahre 1860 aus dem Schiffbruch des Museums Campana für das damals neu entstehende South-Kensington-Museum erworben ward. Der jugendliche Gott, das Haupt von reichem Lockenhaar umgeben, kniet auf felsigem Grunde. Mit dem rechten Knie hat er sich auf den Boden niedergelassen, und ebendahin streckt er den rechten

Arm vor; die Hand packt einen undeutlichen Gegenstand. Zugleich ist das Gesicht stark abwärts nach der rechten Seite gewendet. Während so die ganze Neigung und Richtung des Körpers, natürlich auch des Torso selbst nach rechts zielt, ist das linke Knie gehoben und nur der Fuß steht auf dem Felsgrund. Auch der linke Arm war ziemlich stark gehoben; er ist verloren und durch einen neuen von Santarelli ersetzt. Ein Köcher und ein Gewandstück liegen zur Linken des Gottes auf dem Felsen. Von dem schönen Werk existiren Abgüsse und Photographien. Am leichtesten zugänglich ist es jetzt in Springer's „Raffael und Michelangelo" (S. 19); der dort gegebene und von uns untenstehend reproducirte Holzschnitt ist Robinson's Katalog der mittelalterlichen Skulpturen im South-Kensington-Museum (London 1862) entnommen.

Ueber die älteren Schicksale der Statue ist nur bekannt, daß sie lange Zeit im Giardino Gualfonda bei Florenz, einst dem Besitzthum der Familie Riccardi, gestanden habe. Wie sie dahin aus dem Hause Galli in Rom gekommen sei, bleibt völlig im Dunkeln. Die äußere Beglaubigung fehlt also ganz und gar. „Das Stilgefühl hat das letzte Wort" bemerkt Springer; „es liebt aber bekanntlich ein allerletztes Wort zuweilen anzufügen, welches dem früheren letzten widerspricht." Dies kann man abwarten; es giebt aber einen sicheren Weg, um zu zeigen, daß diese Statue, mag sie eine Arbeit Michelangelo's sein oder nicht, jedenfalls nicht jener für Jacopo Galli gefertigte Amor ist.

Im Jahre 1556 erschien in Venedig ein Büchelchen von Lucio Mauro über Roms Alterthümer, eine sehr dürftige Arbeit, welche ihren Werth fast ausschließlich durch einen ziemlich umfangreichen Anhang erhält. Dieser umfaßt auf etwa 200 Seiten eine bald kürzere bald ausführlichere Beschreibung „der antiken Statuen, welche in ganz Rom, in verschiedenen Orten und Häusern, befindlich sind." Der Verfasser dieser in jener Zeit einzig dastehenden Arbeit war der junge Bologneser Student Messer Ulisse Aldrovandi, welcher sich später als Naturforscher einen hohen Ruf erworben hat. Im Jahre 1549 war er als der Ketzerei verdächtig von Padua nach Rom verbracht und vor das Inquisitionstribunal gestellt worden. Nachdem er freigesprochen war, verwandte er einige Zeit des Jahres 1550 auf jenes Verzeichniß von Roms zerstreuten Antiken, welches uns deutlicher als irgend etwas Anderes die damaligen Sammlungen vorführt. Erst sechs Jahre später zuerst veröffentlicht, hat es binnen kurzer Zeit vier Auflagen erlebt. (Arch. Zeitung 1876, S. 151 ff.) So wenig nun die älteren Publikationen antiker Statuen in Rom sich ängstlich gegen die dortigen Meisterwerke moderner Plastik verschließen, so wenig geht auch Aldrovandi an diesen vorüber. Namentlich Michelangelo, der ja einst in früher Jugend für einen Angehörigen seines Hauses, Gianfrancesco Aldrovandi, einige Statuen in Bologna gearbeitet hatte, flößt dem Verfasser hohes Interesse ein. So widmet er denn auch „im Hause des Herrn Paulo Gallo, nahe beim Palast S. Giorgio" (d. h. der Cancelleria) den unbedeutenden Antiken weit weniger Worte als der Bacchusstatue des Florentiner Meisters, die er mit folgenden Worten beschreibt: „Piu à dentro in un giardinetto si trova un bel Bacco ignudo in pie con ghirlanda di hellera, ò di vite in capo: ha da man manca un satirello sopra un tronco assiso, e con amendue le mani si pone in bocca de' grappi de l'uva, ò hellera, che ha il Bacco in mano: Il Satirello ha i pie di capra, e le orecchie medesimamente; ha le corna ancho e la coda. Questa è opera moderna di Michele Angelo fatta da lui quando era giovane". Unmittelbar darauf fährt er fort: „In una camera piu su presso la sala si trova una testa col busto di M. Aurelio Imp. assai bella: et uno Apollo intiero ignudo con la pharetra e saette à lato: et ha un vaso à i piedi. È opera medesimamente di Michele Angelo."

Es kann kein Zweifel bestehen, daß dieser „Apollo" nicht verschieden ist von Condivi's und Vasari's „Cupido", zumal wenn man bedenkt, daß Aldrovandi 1550 schrieb und Condivi sein Buch nur vier Jahre später herausgab. Ebenso wenig kann man nach der vorhergehenden Beschreibung des Bacchus, und überhaupt nach dem Charakter der Beschreibungen Aldrovandi's, welche durchweg zuverlässig, man möchte sagen mit der Treue des Naturforschers entworfen sind, an der Genauigkeit dessen zweifeln, was er über den von ihm falsch benannten „Apollo" mittheilt. Dies aber ist mit der Londoner Statue nicht in Einklang zu bringen. Schwerlich würde irgend jemand diese für einen Apollo gehalten, schwerlich würde Aldrovandi (der z. B. die

Stellung des berühmten „Schleifers“ in der Tribuna höchst anschaulich beschreibt) das Knieen und überhaupt das ganze Bewegungsmotiv der Statue mit Stillschweigen übergangen haben. Auch die Worte con la pharetra e saette à lato deuten am natürlichsten auf einen an der Seite hängenden Köcher hin, um so mehr als gleich darauf à i piedi folgt; auf keinen Fall passen sie zu dem leeren Köcher, welcher neben der Statue am Boden liegt. Endlich ist von dem „Gefäß zu den Füßen“ in der Statue nichts vorhanden. Dieser eine Umstand ist schon allein gegen die Identität des von Aldrovandi beschriebenen Werkes und der Statue in London entscheidend.

Es ist damit nicht gesagt, daß die letztere kein Werk Michelangelo's sein könne. Nur die für Galli gefertigte Statue ist es nicht, und damit hat sie wenigstens ihren Platz unter den literarisch bezeugten Arbeiten des großen Meisters verloren. Ob die Beschreibung Aldrovandi's dazu führen kann, den wirklichen Cupido aufzufinden, mögen Kundigere entscheiden.

Straßburg i. E. Ad. Michaelis.





G Meissner fec.

ABENDSTIMMUNG MOTIV AUS HOLSTEIN

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Druck von F A Brockhaus in Leipzig







BILDNISS DES GESCHICHTSSCHREIBERS DAPPER.

Das Original im Städelschen Institut zu Frankfurt

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Griechische Thonfiguren aus Tanagra.

Mit Illustrationen.



Haarschneider (im Berliner Museum).



Wenig Antiken haben rasch eine so große Popularität gewonnen wie die griechischen Thonfiguren, welche seit einigen Jahren aus den Gräbern von Tanagra im südlichen Böotien zum Vorschein kommen und als „Tanagräische Terracotten" heutzutage, wenigstens dem Namen nach, überall bekannt sind. Als die ersten Funde im Herbst 1873 nach Athen gelangten, in überraschender Menge, merkwürdig gut erhalten und in vielen Fällen blendend durch eine an Kunstwerken dieser Gattung unerhörte Schönheit, riefen sie ein Aufsehen hervor, welches die ersten sachverständigen Berichte schnell den weitesten Kreisen mittheilten. Je ergiebiger seither die Funde wurden, je besser man sie kennen lernte, um so höher wuchs und verallgemeinerte sich das Interesse. Bald bemühten sich die großen Museen, zugleich mit vielen einheimischen und auswärtigen Sammlern, um das Auserlesenste, was zu erreichen war. Man überbot sich, als ob Gefahr im Verzuge wäre. Während die Ausgrabungen größern Umfang annahmen, energischer fortgeführt wurden und nach und nach viele Tausende zu Tage förderten, blieb doch die Nachfrage so groß, daß sie vollkommen nicht zu befriedigen war und der attische Kunsthandel mit Täuschungen sich in's Mittel schlagen konnte. Man fand es in Athen lohnend, das Finderglück auf dem Wege der Fabrikation zu verbessern, in eigenen schwunghaft, wenn auch glücklicher Weise herzlich schlecht arbeitenden Werkstätten Fehlendes zu ergänzen, verschwundene Bemalung wieder aufzufrischen, Fragmente verschiedener Statuetten irgendwie zu scheinbar ganzen Figuren zu vereinigen, ja sogar für unverwöhnte Augen ganze Serien vollkommener Fälschungen auf den Markt zu bringen. Wurden doch für unbeschädigte Exemplare außerordentliche Preise gezahlt, Summen, wie sie in Rom für den Ankauf großer Marmorfiguren gelegentlich hinreichen würden. Und trotz derartig gesteigerter Anforderungen, trotz

aller Schwierigkeiten auch, die das in Griechenland gesetzlich gültige Verbot der Antiken-ausfuhr dem Kauf entgegenstellte, ist die neue Gattung von Terracotten schon jetzt in vielen Privatsammlungen, sicher in den meisten öffentlichen Museen durch stattliche Serien vertreten. Selbst über den Ocean haben sie ihren Weg gefunden, recht als ob es sich an einem einleuchtenden Beispiele zeigen sollte, wie das gute Anrecht, das die gesammte gebildete Welt auf den Besitz der Antike erheben darf, durch keinerlei wie immer natürliche Lokalansprüche beeinträchtigt werden könne.

Denkt man an die Langsamkeit zurück, mit der neue Entdeckungen in früheren Zeiten bekannt wurden, so darf man sich des allgemeinen Anklangs, der großen Verbreitung, welche die Terracotten von Tanagra im Laufe weniger Jahre gefunden haben, sicherlich freuen. Man erkennt dankbar auch in diesem Falle, mit welcher erstaunlichen Schnelligkeit gegenwärtig alles Bedeutende in den öffentlichen Besitz übergeht. Man überzeugt sich gern, wie bei aller Zersplitterung des Geschmacks die Anziehungskraft anspruchslos einfacher Schönheit gleichmäßig unwiderstehlich auf Alle wirkt. Man hofft wohl auch nicht ohne Grund, daß die neuen Kunstwerke, die an so vielen Orten nunmehr der Betrachtung zugänglich sind, mit frischen Anregungen der Kunst unserer Tage zu Gute kommen. Aber freilich sind Antiken nicht blos für den Genuß und künstlerische Studien da, sondern als Zeugnisse vergangener Zeiten Gegenstand historischer Erforschung; und der wissenschaftlichen Untersuchung ist durch jene plötzliche unkontrolirbare Zerstreuung viel entzogen. Was noch vor Kurzem eine kleine Scholle griechischen Landes barg, ist jetzt unübersehbar in alle Welt vertheilt. Wer findet es in Vollständigkeit wieder zusammen? Welches Aufwandes von Zeit und Mühe wird es bedürfen, um annähernd denjenigen Ueberblick über das einstige Ganze zu gewinnen, der für abschließende Urtheile unerläßlich ist? Welcher Scharfsinn mag für die Aufschlüsse entschädigen, welche durch die heimliche wilde Weise, mit der die Tanagräischen Gräber ausgebeutet wurden und der die griechische Regierung augenscheinlich zu spät Einhalt that, ungenutzt verloren gegangen sind? Es bleibt dafür gesorgt, daß der natürlichen Freude eine bittere Beimischung nicht fehle. Die Schicksale solcher Ausgrabungen, die, auf materiellen Gewinn gerichtet, den historisch werthvollen Fundbestand als solchen vernichten, bleiben beklagenswerth. Es ist nicht zu berechnen, um was sie uns ärmer gemacht haben, trotz aller unerwarteten Fülle, mit der sie uns beschenkten.

Unter solchen Umständen ist es ein Glück, daß man sofort sich anschickt, das Versäumte so weit thunlich, sogar in größerem Zusammenhang, wieder einzubringen. Schon längst hat sich unter Allen, die sich berufsmäßig mit alter Kunst beschäftigen, die Ueberzeugung gebildet, und dieselbe ist in neuerer Zeit bei jedem Anlaß mit immer stärkerem Nachdruck hervorgetreten, daß eine zusammenfassende Aufnahme unseres gesammten seit Jahrhunderten räumlich und literarisch zersplitterten Antikenbesitzes vor Allem Noth thue. Dieser Plan übersteigt wie begreiflich bei Weitem die Kräfte Einzelner. Nur durch Vereinigung Vieler, auch nur durch weitreichende äußere Unterstützung wird er überhaupt möglich sein. Seiner Verwirklichung nähert er sich erst, seitdem das deutsche archäologische Institut ihn aufgenommen hat; und die praktische Beschränkung auf gewisse Gebiete, mit der man ihn von dieser Stelle aus, vorläufig mehr durch den Besitz der verfügbaren Mittel und Kräfte, als durch den Grad wissenschaftlicher Dringlichkeit bestimmt, in Angriff nimmt, kann den gewünschten dauernden Erfolg verbürgen. Wie die Wiener Akademie der Wissenschaften eine Sammlung aller griechischen Grabreliefs vorbereitet, so hat das archäologische Institut, als ein wissenschaftliches Vermächtniß Otto Jahn's, eine

Sammlung aller römischen Sarkophagreliefs unternommen und seit einer Reihe von Jahren außerdem Anstalten für ein umfassendes Werk getroffen, welches, nach Ländern, Gattungen und Zeiten geordnet, sämmtliche antike Terracotten enthalten soll.

Diese letztere Arbeit, der ein gegenwärtig noch kaum zu übersehendes, an Werth vielfach ungleiches Material zufällt, ist Reinhard Kekulé in Bonn übertragen worden. Seinen Bemühungen sind schon jetzt bedeutende Anfänge zu danken. Für die erforderlichen Reproduktionen gelang es ihm, sich die Mitwirkung eines jungen Dresdener Künstlers, welcher der eigenthümlichen Aufgabe besonderes Verständniß, persönliche Hingabe und ein in strenger Uebung gereiftes Talent entgegenbrachte, des Malers Ludwig Otto, eines Schülers von Theodor Große, zu sichern. Mit Otto hat er bereits mehrfach Unteritalien, Sicilien und Griechenland bereist und in den erreichbaren Sammlungen, wie an den Hauptfundstätten selbst einen Schatz von Zeichnungen und Aquarellen gesammelt, in dem eine Reihe von Blättern, welche Tanagräischen Figuren gewidmet sind, die erste Stelle einnehmen. Die Vorzüglichkeit dieser Blätter rief den Wunsch hervor, ihre Bekanntmachung nicht auf viele Jahre hinaus bis zur endlichen Publikation des gesammten Terracottenvorraths zu verschieben, sondern für eine rasche allgemeine Verwerthung, wenigstens theilweise, vorauszunehmen. So haben wir denn vor Kurzem durch W. Spemann in Stuttgart von einer kleinen Auswahl bester Stücke eine vorläufige, zunächst in sich abgeschlossene Veröffentlichung erhalten, durch welche sich das archäologische Institut ein neues Anrecht auf allgemeine Dankbarkeit erwirbt*). Es ist ein seiner ganzen Anlage nach der Theilnahme weiterer Kreise entgegenkommendes und dieser Theilnahme würdiges Werk, für welches besondere Anstrengungen, wie sie bei der Armuth unserer Kunstliteratur leider noch zu den Ausnahmen zählen, mit gutem Grund gemacht worden sind. Die Herstellung desselben kann für die Gewissenhaftigkeit, mit der alle Betheiligten bestrebt waren dem schönen Gegenstande die bestmögliche Wiedergabe zu sichern, nicht anders als ehrenvoll genannt werden. Siebzehn theils sorgfältig radirte, theils in Buntdruck hergestellte Tafeln veranschaulichen an einer Reihe der vorzüglichsten Proben die verschiedenen Arten der werthvollsten Fundgattung. Ein kurzer Text bietet die unerläßlichsten Erläuterungen und alle nöthigen äußern Angaben. Eine gedrängt zusammenfassende Einleitung, in welcher alle früheren Berichte, unter denen ein trefflicher Essay von Olivier Rayet in der Gazette des beaux-arts sich auszeichnet, genau verwerthet sind, orientirt mit sicherm Takt über alle allgemeinen Fragen. Die ganze Aufgabe konnte in der That nicht leicht geeigneteren Händen zufallen, nicht leicht eine zugleich nützlichere und anziehendere Form der Fassung und Durchführung finden, als sie in dem vorliegenden prächtigen Werke Reinhard Kekulé's erhalten hat.

Terracotten bilden nicht die einzige Ausbeute der Gräber von Tanagra. Ihr Inhalt ist äußerst mannigfaltig, wie sie auch nach Lage, Größe und Bauart vielfach variiren. Gleich andern Nekropolen haben sie eine bunte Menge alltäglicher Gegenstände an Geräthschaften, Schmucksachen, Muscheln, Lampen, an allerhand Gefäßen aus Glas und Thon,

---

*) Griechische Thonfiguren aus Tanagra, im Auftrage des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts zu Berlin, Rom und Athen, nach Aufnahmen von Ludwig Otto, herausgegeben von Reinhard Kekulé. Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1878. Fol. (Radirungen von J. F. Deininger in München, Farbendruck des kgl. Hofkunstinstitutes von Otto Troitzsch in Berlin, Druck der Radirungen von A. Salmon sr. in Paris, Textdruck von Gebrüder Kröner in Stuttgart, Papier und Karton von Gebrüder Rauch in Heilbronn, Einband von Gustav Fritzsche in Leipzig).

verzierten wie unverzierten, zu Tag gefördert, im Ganzen ein außerordentlich reicher Besitz der Todten, in dem wir die nämlichen Gedanken hervortreten sehen, welche die antike Gräberausstattung auch sonst beherrschen. Zaubermittel, Amulette, Heiligenbilder, Karikaturen, die mit ihrer dem Volksglauben feststehenden Kraft, alles Unheil abzuwehren, die Ruhe der Verstorbenen wirksam schützen, alles faßbare Eigenthum ihres irdischen Daseins, dessen sie zum Fortleben bedürfen, das ihre Existenz nach Geschlecht, Alter, Beruf und persönlicher Lebensweise charakterisirt, Ehrengeschenke, welche ihr Verdienst und die Pietät der Hinterbliebenen bezeugen, Gaben der Kunst vom bescheidensten Zierrath an bis hinauf zu jenen Herrlichkeiten, welche in die Finsterniß den beglückenden Schein der Schönheit tragen und über bedrängende Vorstellungen hinwegschmeicheln — es sind die verschiedensten Ideen, Absichten und Wünsche, die in jener überall verbreiteten Sitte sich aussprechen und wie überall so auch hier in langer traditioneller Aeußerung oftmals bis zur unverstandenen Formel verflüchtigt erscheinen. Nicht in jedem einzelnen Falle bestimmt faßbar, aber in gewissen Grundzügen deutlich, lassen sie sich auch in dem mannigfaltigen Terracottenvorrath wohl verfolgen. Wenn wir einerseits auf eine eigene Klasse absonderlicher, auf den ersten Blick befremdender Arbeiten stoßen, „welche Figuren mit bewußter, des eigenen Könnens sicherer Absicht fratzenhaft darstellen", oder eine größere Zahl sicherer Göttergestalten antreffen, männliche wie weibliche, sitzend oder stehend, meist in jenem steifen feierlichen Schema, welches die statuarische Kunst früher Entwickelungsperioden in stetigem Fortschreiten allmählich vervollkommnet; wenn wir andererseits durch eine Reihe kleiner, oft mit entschiedener Liebe und einem leisen Anflug von Humor behandelter Genredarstellungen uns in die engen Zirkel des gewöhnlichen, mit sich selbst beschäftigten Lebens zurückgeführt sehen, unter Anderem Schauspielern der Komödie mit wunderlich ausstaffirtem Leibe und grinsender Gesichtsmaske begegnen, dem gutmüthig häßlichen Gesichte einer alten Wärterin, die in den Knieen unsicher ein sehr kleines Kind zärtlich an die Brust drückt, einem Koch, der emsig beschäftigt über einem Feuerroste irgend eine Speise zubereitet, einer Bäckerin, die vor einem Ofen hockend kleine Brote bäckt, einem Haarschneider, der aufrecht stehend hinter einem gebückt sitzenden und geduldig seinem Instrument herhaltenden Kunden ganz in seine Profession vertieft ist, — so kann es bei diesen und manchen andern ähnlichen Beispielen nicht schwer fallen, den ungefähren Sinn der Todtengabe zu errathen. Wie die eine Gattung an ein bestimmtes Vorleben erinnert und unzweifelhaft erinnern soll, so wiederholt die andere in verschiedenen Ausdrucksweisen einen im Grunde sich gleichbleibenden frommen Glückwunsch in die dunkle Zukunft des Todten. Aber es bleibt bemerkenswerth, wie jeder Anklang an bittere, herbe Vorstellungen durchgehend vermieden erscheint. Den Schrecknissen der griechischen Religion, der aufregenden Unsicherheit von Furcht und Hoffnung, die den Hellenen nicht weniger als irgend einem denkenden Volke erspart blieb, hat sich die Kunst fast ganz entzogen. Es ist augenfällig, wie sehr jene beziehungslos gedachten, durchaus schönen Darstellungen überwiegen, in denen Nichts Anderes gewollt erscheint und aus denen Nichts Anderes entgegenwirkt als ein harmloses Aufgehen menschlichen Lebens in glücklichem, anmuthigem Dasein. Wäre es denkbar, daß man den zerrissenen Inhalt der Gräber einmal neu vereinigen und geordnet als ein Ganzes übersehen könnte, ohne um seine Herkunft zu wissen, sicher würde man sich weit eher in reiche Werkstätten der Kunst oder in die behagliche Stimmung reizvoll ausgestatteter Wohnräume versetzt glauben. Und daß ein guter Theil dieser Kunst ursprünglich dem Schmuck des häuslichen Lebens gedient habe, möchte man allerdings gern voraussetzen. Mindestens bei allen

hervorragenden Stücken, die selbst verwöhntere Augen, als die unsrigen sein werden, nicht ohne Bewunderung einst betrachtet haben können, und bei denen man überdies wahrgenommen hat, daß sie bei einer verhältnißmäßig hohen Aufstellung besonders gewinnen, für eine derartige dekorative Verwendung also irgend wie berechnet zu sein scheinen, mag man sich schwer überreden, daß sie von Haus aus und unter allen Umständen bestimmt gewesen sein sollten, begraben zu werden. Freilich, wenn sich aus dem Schooß der alten Erde Schatzkammer um Schatzkammer öffnet — wer bürgt dafür, daß wir nicht modern urtheilen?

Unter den Funden von Tanagra stehen die Terracotten sicher ihrer Bedeutung, anscheinend auch der Zahl nach, durchaus im Vordergrunde. In unverkennbarem Zusammenhang mit einer am Orte blühenden Thonwaarenfabrikation, über deren Existenz wir durch Schriftzeugnisse unterrichtet sind, bilden sie hier eine ähnliche Spezialität, wie in Athen die berühmten schlanken Lekythen mit ihren schönen bunten Malereien auf weißem Grunde, welche nachweislich für den Todtenkult gearbeitet waren und nahezu keinem attischen Grabe der guten Zeit fehlen. Ob sie indessen ausnahmslos tanagräischen Ursprungs sind, ob Verschiedenheiten des Materials und der Arbeit genügende Anhaltspunkte bieten, um einen theilweisen Import von andern Plätzen, etwa von dem benachbarten Thespiä oder Aulis, wie Rayet zu vermuthen geneigt war, wahrscheinlich zu machen, ob die feinsten Exemplare, die entschieden attisch anmuthen, aber den gleichen attischen Funden gegenüber eine auffällige Ueberlegenheit behaupten, etwa von athenischen Künstlern in Tanagra ausgeführt wurden, das Alles sind zur Zeit noch offene Fragen, die allein durch fortgesetzte genaue Vergleiche annähernde Erledigung finden können. Die Erörterung solcher Fragen hat jedoch untergeordneten Werth angesichts der belangvollen Merkmale ihres historischen Ursprungs. Ohne Frage vergegenwärtigen sie ziemlich fortlaufend die gesammte Entwickelung der griechischen Kunst von anfänglichster Armuth des Ausdrucks an bis zu höchster Vollendung und darüber hinaus in die allmähliche Entwerthung des gewonnenen Reichthums. Aber was in stilistischer Hinsicht geringer oder besser ist und daher als ein Früheres oder Späteres erscheint, deckt sich überall, zumal in handwerklicher Produktion, nur sehr bedingt mit wirklicher zeitlicher Abfolge. Mag ein großer Theil der aufgefundenen Thonfiguren allerdings aus verschiedenen Perioden der alterthümlichen Kunst herrühren: die große Menge, von der etwa die ausnehmend zahlreichen Acquisitionen des Louvre oder in kleinerem Maaßstabe eine interessante Serie des Wiener Antikenkabinets einen durchschnittlichen Begriff geben, tritt uns als ein so eng verbundenes, nach Form und Auffassung so einheitliches Ganzes entgegen, daß sie nur einer Abfolge weniger Geschlechter, vielleicht nur dem Verlauf einiger Decennien angehören kann. Die schönsten Figuren, wie sie namentlich in attischem Privatbesitz, in den Museen von Berlin und London, vereinzelt in den Sammlungen des Grafen Wilhelm Pourtalès in Berlin, Imhoof-Blumer's in Winterthur, A. von Lanna's in Prag, auch des österreichischen Museums in Wien und anderwärts zu bewundern sind, diese besten Stücke, welche den Ruf des Tanagräischen Fundes begründet haben und auf die sich mit Recht unser ganzes Interesse concentrirt, weisen mit Sicherheit in das letzte Drittel des vierten Jahrhunderts, vielleicht noch in den Beginn des nächstfolgenden. In dieser Zeit aber, nach Alexander's des Großen bahnbrechendem Auftreten, welches die in langem Wachsthum gesammelte Kraft der griechischen Kultur fruchtbar in neue Bahnen hinüberleitete, hat sich allen landschaftlich verschiedenen Kunstweisen gegenüber die Alleinherrschaft des attischen Geschmacks bereits siegreich vollzogen. Wie die in's Unendliche auseinandergehenden Dialekte der Hellenen zu einer einzigen maßgebenden Sprache

der Gebildeten zusammenschmolzen, der das Idiom der gewaltigen attischen Literatur den bleibenden Charakter aufprägte, so fiel Athen als der immer unbestrittener anerkannten Centralstelle hellenischer Kultur auch in allen Gebieten der bildenden Künste die geistige Führung zu. In Böotien speziell war eine Malerschule zur Blüthe gekommen, die sich mit Athen in beständiger Fühlung hielt, und in der vielleicht nicht ohne Grund theilweise die Anregungen gesucht werden dürfen, welche auf den örtlichen Betrieb von Tanagra eingewirkt haben mögen.

„Die Größe der tanagräischen Terracotten variirt von wenig Centimetern bis zu 30 „und mehr. Bereits in der Größe von etwa 12 Centimeter giebt es sehr fein und sorg„fältig durchgeführte Gewandfigürchen; die schönsten Statuetten haben, wenn sie Sitzbilder „sind, eine Höhe von gegen 20, wenn sie knieen oder kauern, eine Höhe von 12 bis 17, „wenn sie stehen, eine solche von gegen 20 Centimeter und mehr. Sie sind alle in Formen „gepreßt und alle besseren ohne Ausnahme vor dem Brennen, vermuthlich überhaupt, und „immer wenigstens an den Köpfen, nachmodellirt; im Haar, und mitunter an einzelnen „Schärfen im Gesicht, lassen sich die Striche des Modellirstäbchens leicht erkennen. Die „Figuren sind im Körper hohl; und sie zeigen viereckige oder runde, oft ziemlich große „Oeffnungen, durch welche man in das hohle Innere hineinsieht. Diese Oeffnungen, welche „man Brennloch (trou d'évent) zu nennen pflegt, waren technisch für das Brennen noth„wendig; sie sind natürlich stets an der Rückseite angebracht. Auch unten sind die Figuren „gewöhnlich offen, und bei den feinsten Beispielen dann durch eine besonders angesetzte, „dünne, quadratische Platte als Basis geschlossen. Die flachen Hüte, die blattförmigen „Fächer und überhaupt alle Beigaben, welche aus dem für die Formung geeigneten, natür„lichen Kontur herausspringen, sind besonders gearbeitet und nachträglich angesetzt. Die „Rückseiten sind bei den schlechten Terracotten oft ganz offen gelassen oder nur roh zuge„strichen, aber auch bei den feinern oft kaum angelegt. Nur selten und nur bei den vor„züglichsten Figuren ist die Rückseite sorgfältig und noch seltener so sorgfältig wie die „Vorderseite behandelt. Völlig, oder fast völlig identische Exemplare, welche aus derselben „Form gepreßt und nur durch die Nachmodellirung verschieden sind, kommen auch inner„halb der feinsten Gattung bereits mehrfach vor."

Von ganz besonderem Interesse sind die reichlichen Reste einer durchgängigen ursprünglichen Bemalung. Man erinnert sich, mit welcher Lebhaftigkeit noch vor wenigen Jahrzehnten darüber gestritten wurde, ob überhaupt und in welcher Ausdehnung Polychromie der alten Skulptur zuzugestehen sei. Für die Klasse der Thonfiguren war die Frage schon längst durch sichere Farbenspuren entschieden, die in Unteritalien und Sicilien, in den griechischen Niederlassungen Südrußlands, hin und wieder auch in Griechenland an besser erhaltenen Exemplaren zum Vorschein gekommen waren. Aber diese Beispiele waren vereinzelt und reichten mit wenigen Ausnahmen nicht weiter, als die bloße Thatsache der Bemalung als solche sicherzustellen. Ein so vollkommen ausgebildetes herrschendes System von farbiger Ueberkleidung, wie es ausnahmslos alle unversehrten Tanagräischen Funde sichtbar vor Augen stellten, eine so vorzügliche Erhaltung, die in einzelnen besonders glücklichen Fällen eine feine Zusammenstimmung der aufgetragenen Töne in lebhafter, kaum gebrochener Frische zur Empfindung brachte, war daher eine Ueberraschung von mehr als kunstgeschichtlicher Tragweite. Zum ersten Male ließ sich unmittelbar aus dem Vollen sehen, was man bisher nur gewußt, errathen oder in unsichern Versuchen erprobt hatte. Vielleicht in noch höherem Grade als die ideale Haltung der Formen bezauberte an den Tanagräischen

Terracotten ein unbeschreiblich harmonisches Kolorit, das die Skulptur nicht blos in Einzelheiten des Ausdrucks verständlicht, sondern in ihrer Gesammtwirkung verstärkt, und wie ein zart über die Gestalt gebreiteter Duft belebt, das die kalte Abstraktion einer wie für den bloßen Tastsinn geschaffenen plastischen Form gewissermaßen in das beglückende Licht zurückführt, welches alle wirklichen Dinge umspielt. Das Außerordentliche eines solchen Eindrucks fühlt man der Hingebung an, mit der die meisten Aquarelle L. Otto's empfunden und durchgeführt sind. Nicht alle ihre Feinheiten freilich durfte die farbige Reproduktion festhalten. Auch bei kundigster Sorgfalt der Behandlung bleibt der lithographische Buntdruck ein scharf berechneter Farbenauszug, der für die erreichbaren Hauptwirkungen nothwendig auf manches unmittelbar empfundene, lebensvoll ausgleichende Detail Verzicht leisten muß und bei aller bewunderungswürdigen Vervollkommnung, die ihm heute gelungen ist, die Grenzen seiner Technik nicht vergessen läßt, namentlich wenn er in Schattenpartieen leicht in schwärzliche Töne fällt. Aber ohne irgend einen Kompromiß ist keine künstlerische Uebertragung, wie viel weniger mechanische Vervielfältigung denkbar. Von jenem Unmöglichen abgesehen, das wohl nur die Wenigen vermissen werden, welche die abgebildeten Originale ganz oder theilweise selbst gesehen haben, gewähren die polychromen Blätter des Spemann'schen Werkes, welche ohne Frage frühere Leistungen ähnlicher Art überholen, eine zuverlässige ächte Vorstellung. Man darf und muß sich an sie halten, da koloristisch wohlkonservirte Exemplare leider meist noch in Privatbesitz sich befinden und nur an wenigen Orten allgemein zugänglich sind. Selbst die vorzügliche Figur des österreichischen Museums, welche dieses Heft ziert, eine der ersten, die aus dem Schatze von Tanagra zum Vorschein kamen, noch im Jahre 1873 erworben, überaus geschmackvoll in der Anlage und von köstlich frischer Bewegung, wie sie das treffliche Blatt zeigt, welches die einheitlichen Reize einer Originalzeichnung mit allen Pflichten der Wiedergabe vereinigt, hat nicht mehr als zusammenhangslose, wenn auch vollkommen deutliche Ueberreste der einstigen Bemalung aufzuweisen.

Nirgends sind die Farben unmittelbar auf den Thon aufgetragen. Jede Figur, nachdem sie stückweise aus Hohlformen gepreßt, in ihren einzelnen Theilen zusammengesetzt, mit den erforderlichen Appliquen versehen und an allen für den Gesammteindruck entscheidenden Stellen mit einem scharfen Instrument oder auch mit der Spitze des Fingers nachmodellirt war, hat erst einen dünnen, wohl nicht allerorts gleichmäßigen, aber überall vollkommen deckenden Ueberzug von weißem Pfeifenthon erhalten. Erst auf diesen ist die Bemalung in leichten meist unsicher haftenden Farben, wohl erst nach dem Brennen, lasurenartig, aufgetragen worden. Und zwar erstreckt sich die Bemalung durchaus auf alle Theile der Figur. „An den Gewändern scheinen", wie Kekulé aus reicher Beobachtung berichtet, „fast alle bunten Farben in einfachen und klaren Tönen vorzukommen, aber „niemals grell, wie dies bei den archaischen Terracotten der Fall ist. Besonders beliebt „ist ein feines helles Himmelblau und ein zartes Rosa, das wie von den Wölkchen „am Abendhimmel genommen scheint, und die Zusammenstellung von Weiß und Gold. „Die Gewänder haben häufig andersfarbige, mitunter auch vergoldete, breite Ränder. „Die Fächer kommen in den verschiedensten Farben mit besonders angedeuteten oder auch „vergoldeten Rändern vor. Die flachen Hüte pflegen rothe Streifen zu haben. Das „Haar erscheint in den mir bekannten Beispielen ohne jede Ausnahme rothbraun*), die

*) Stackelberg, Trachten und Gebräuche der Neugriechen, S. 8, berichtet von den Griechinnen, daß „sie der Reinlichkeit wegen ihr langes Haar von Zeit zu Zeit mit Khennah röthlich färben."

„Augen fast stets, doch nicht immer, blau; die Augenbrauen sind durch einen Pin„selstrich angedeutet, die Wimpern nicht selten erkennbar angegeben. Die Lippen sind „roth, das Gesicht und alle nackten Theile des Körpers haben einen Fleischton, der „mitunter sehr schön mattglänzend erhalten ist. Eine deutliche Angabe der besondern „Röthe der Wangen habe ich an den Beispielen der feinen Art, die ich in Händen „hatte, nicht bemerken können. Doch mag dies Zufall sein. Unter den größeren und „gröberen Figuren von alterthümlicher Gattung kenne ich einige sichere Beispiele einer „solchen besonderen Andeutung der Wangenröthe. Die Felsen, auf welchen die „Tanagräerinnen sitzen, pflegen graublau oder graugrünlich zu sein. Kleineres Beiwerk „ist gerne stark roth gefärbt."

Sucht man sich Rechenschaft zu geben, worin ungefähr die eigenthümliche Wirkung beruht, welche die Tanagräischen Thonfiguren auszeichnet, so wird man zunächst nicht ohne



Erotische Gruppe, im Besitz von Herrn Feuardent in Paris.
(Nach der Gazette archéologique, 1877, pl. 33.)

Staunen gewahr, wie beschränkt im Grunde der Umfang ihrer Motive ist. Die Anmuth der Jugend an Kindern, Mädchen und Frauen, hin und wieder mit einer leichten, kaum merklichen Wendung, durch ein kleines auf den ersten Blick unbedeutendes Beizeichen in das Gebiet mythologischer Vorstellungen hinübergespielt, meist aber ohne jede schärfere Bezeichnung, die zu bestimmten Deutungen einladen könnte, diese Anmuth als solche ist es, die sich in unermüdlichen Wiederholungen schlicht und harmlos schildern will. Schon mit Rücksicht auf die Procedur des Formens und Brennens, die auf möglichsten Zusammenschluß der Konturen, auf eine gewisse Oekonomie in der Anlage von Gewandmassen wie in der Führung der Extremitäten hinwies, scheinen frei heraustretende, momentan lebhafte Bewegungen, zumal bei Gruppen, welche überhaupt bisher zu den größten Seltenheiten zählen, thunlichst vermieden. Aber an diese technisch natürlichen Bedingungen hat sich die verwandte Kleinkunst anderer Zeiten keineswegs gebunden erachtet. Daß sie hier stilbestimmend entgegentreten, findet seine letzte Erklärung doch nur in einem ganz eigenartig entgegenkommenden plastischen Sinn für Ruhe, der keinerlei Versuchung empfand in umständlichen Wagnissen sich mit ihnen abzufinden. Es ist eine tiefliegende Vor-


W Unger sc.

TERRACOTTA AUS TANAGRA.
Im K.K oesterreichischen Museum zu Wien.

Verlag von E A.Seemann in Leipzig



liebe für sanfte Schönheit, für maßvoll gedämpfte Bewegung, eine innerliche Richtung auf künstlerisch feinen Lebensgenuß, dem alles Direkte, heftig Lebhafte widerstrebt, was als herrschender Grundzug der ganzen Gattung entgegenspricht. Wohl am fühlbarsten offenbart er sich in der Begrenzung, in der das Leben von Frauen und Mädchen aufgefaßt und zur Darstellung gezogen ist. Eine weibliche Figur, sitzend, stehend, kauernd oder mit leicht graziösem Anstand schreitend, in einfachem vom Hals bis zu den Füßen reichenden Kleide, außerdem mit einem faltenreichen Tuchumwurfe, der um den Kopf geschlungen die feinen Gesichtszüge wirksam einrahmt oder Hände und Arme durch die mannigfaltigste Lage, Richtung und Bewegung beschäftigt, sodann fast immer mit den Erfordernissen einer zeitlich offenbar sehr bestimmten Mode, mit den gleichen blattförmigen Fächern, den gleichen steifen Hüten, welche höchst zierlich, zuweilen wohl auch etwas verwegen auf den niedlichen Köpfchen sitzen, öfter aber ein gewisses Maß überschreiten, als ob die Künstler dabei nicht ganz frei hätten verfahren dürfen, vielleicht auch etwas fabrikmäßig verfahren wären — eine weibliche Figur mit irgend einem Spiel oder einer nicht allzuernst genommenen Arbeit, mit dem Spinnrocken, mit Würfelknöcheln, mit einem auf ihre Schulter heranfliegenden Täubchen oder einem schüchtern in ihren Schooß flatternden Liebesgott beschäftigt, bald munterer im Temperament, schelmisch betroffen, gefällig einladend in der Bewegung, bald in ernster, würdiger Haltung, fragenden Blicks ausschauend oder in lässiger Ruhe sinnend und träumend, als ob ein stimmungsvolles Lied verklungen wäre — das ist die beschränkte kleine Skala, die der Empfindung der Künstler genügt, um sich in immer neuen, entzückenden Weisen abzuspielen.

Gutentheils in dieser Beschränkung liegt die Gründlichkeit, mit der wir uns getroffen fühlen. Die in ihr beschlossene Unendlichkeit zu entdecken und auszubeuten, war ebensoviel geniale Geschicklichkeit wie innerliche Vertiefung erforderlich. Kein Haschen nach leichtfesselndem Inhalt, wie ihn etwa das feinere Genre der modernen Porcellanplastik mitunter virtuos zu fassen versteht, nicht spielende Einfälle von augenblicklich vorspringendem Witz, die das Kunstwerk einer dauernden Anziehungskraft berauben, nichts Tendentiöses, nichts Frivoles überhaupt, sondern der einfache Ernst der großen Kunst ist es, der in diesen kleinen Werken sich auslebt, fast als ob die natürlichen Unterschiede von Material, Zweck und Größe zurücktreten sollten. Von einem scheinbar untergeordneten Gesichtspunkte aus verdient es in dieser Hinsicht hervorgehoben zu werden, daß eine völlige Verhüllung der weiblichen Gestalt überall Regel ist, daß allein die Hoheit göttlicher Erscheinungen über der täglichen Sitte steht und daß es in den wenigen Fällen, in denen sonst eine Abweichung von ihr statthaft schien, an hinreichender sachlicher Motivirung nicht fehlt. Namentlich an den vereinzelten Behandlungen solcher Stoffe, welche andersgeartete Kunstauffassungen unwillkürlich dem Lasciven nähern, offenbart sich jener künstlerische Ernst, der am Ende überall die ausschließliche Fähigkeit besitzt, auch das Leichteste für die Dauer gefällig, die ungebundenste Freiheit genußreich oder genießbar zu halten, mit besonders wohlthuender Deutlichkeit. Uebersieht man größere Serien, so empfängt man den Eindruck, als ziele Alles darauf ab, mit einer psychologischen Schärfe geselliger Beobachtung, wie sie uns die gleichzeitigen Sittenschilderungen des Theophrast als ein neu aufkeimendes Element griechischen Verkehrslebens zeigen, das unerschöpfliche Geheimniß weiblicher Liebenswürdigkeit in einer ganzen Stufenfolge von Temperamenten, Sinnesweisen und Situationen darzulegen. Selbstverständlich bleibt sich die Wirkung einer so hohen Intention im Wesentlichen immer gleich. Der Zufall der Erhaltung, selbst die unvermeidliche Ungleichheit des äußeren Gelingens

vermag ihr wenig Eintrag zu thun. Ohne es inne zu werden, sieht man hinweg über eine Menge einzelner Unvollkommenheiten, welche der handwerklichen Entstehung anhaften. Oft hat es sogar den Anschein, als wenn die sichtliche Indifferenz, mit welcher namentlich die äußerlich angefügten Theile und sonst viele untergeordnete Partieen vernachlässigt sind, nicht ohne Absicht, jedesfalls nicht ohne Glück dazu beitrüge, Hauptschönheiten kräftiger herauszuheben. Ob geringer, ob gewissenhafter ausgeführt — nahezu immer sind die Statuetten als Statuen gedacht. Und doch ist ihnen in der stellenweis meisterlichen Nachmodellirung der ursprüngliche Reiz einer raschen, durch kein sprödes Medium gebrochenen Erfindung gewahrt geblieben, welcher Thonmodelle so anziehend macht.

Die Schönheit jener weiblichen Figuren, welche unbelastet durch einen bedeutenden Sinn, der die Auffassung erschwerte, wie ohne Beigeschmack einer bestimmten Zeit, in quellenhafter Reinheit vortritt, hat bei erster Besichtigung des Kekulé'schen Werkes hin und wieder Solchen, denen die Vorstellung der Antike aus beschränkter Kenntniß nicht ohne Beimischung einer gewissen Scheu geläufig ist, allzu vertraut, allzu natürlich und gewohnt vorkommen wollen. So erscheint wohl auch, um an ein ungefähr erläuterndes Verhältniß zu erinnern, die Goethe'sche Lyrik noch immer manchem höchst Gebildeten selbstverständlich. Wo solche Eindrücke sich zu unbefugten Folgerungen versteigen, dürfen sie sich selbst überlassen bleiben. Aber wie naive Empfindungen nicht immer ausschließlich ihre Träger charakterisiren, so ist in diesem Falle nicht zu verkennen, daß von allen Schöpfungen der Antike hauptsächlich diejenigen des vierten Jahrhunderts, hauptsächlich diejenigen des Praxiteles und seiner Schule es sind, welche wie im spätern Alterthum, so in unsern Tagen weitaus das Wohlgefallen aller Empfänglichen am sichersten treffen, ich möchte sagen ohne historische Perspektive vor uns stehen, wie ein Besitz unseres eigensten Lebens. Die gewaltigen Schöpfungen des perikleischen Zeitalters verherrlichten den Staat, waren Offenbarungen der hellenischen Religion, galten einem bestimmten öffentlichen Leben. Die griechische Nation spricht sich in ihnen aus mit aller Größe, zuweilen auch mit der herben Härte einer ungebrochenen Jugendkraft. Zu ihrer hohen Idealität hat der geschulteste Sinn lernend heranzureifen. Die Herrlichkeit der Trümmer, in denen sie uns überkommen sind, weckt wohl gleichmäßig in jedem Betrachtenden Staunen, wird und kann aber nur Solche, die in der tausendfachen Zerstreuung unserer Sinne Sammlung und Innerlichkeit bewahren, für geduldige Studien mit einer ähnlichen Begeisterung belohnen, welche ihre Urheber erfüllt haben mag. Die Kunst des vierten Jahrhunderts ist von dieser Erhabenheit in einladendere Regionen niedergestiegen. In fruchtbar breiter Entfaltung widmet sie sich der Gesellschaft, der Familie, dem individuellen Leben, dem Ausdruck menschlicher Bedürftigkeit und Leidenschaft in allen ihren Stimmungen und Erscheinungsweisen. Unter ihren Göttern führen die unsterblichen Spender des köstlichsten Genusses, Aphrodite, Eros und Dionysos den Reigen. Ihrer nationalen Form zwar nicht entkleidet, aber in ihr nicht mehr so gebunden, bleibt sie durchaus auf das Humane gerichtet. Nicht zum Wenigsten zeigt sich dies in der veränderten Geltung der Frau. Nach bunten socialistischen Versuchen und Träumen, die sich mit ihrer Stellung im Staat und in der Gesellschaft beschäftigten, tritt sie in der Kunst emancipirt hervor.

Die Funde von Tanagra haben uns keine neue Seite der Antike erschlossen. Sie reformiren keine Vorstellung, fügen sich nur bestätigend, ergänzend und berichtigend ein in das, was wir bereits kennen und wissen. Soll es nach Allem noch ausdrücklich gesagt sein, um denkbaren Mißverständnissen vorzubeugen, sie eröffnen auch nur einen Theil-

blick in den weiten Reichthum griechischer Kunst. Aber sie vertiefen unsere Anschauung eines bestimmten Zeitalters, dessen geistige Kraft und Richtung die stimmführenden Namen von Menander und Epikur bezeichnen. Sie bringen uns einen Genuß der Antike in seltener Unmittelbarkeit nahe. Sie ermöglichen ein Einleben in ihre Sinnesweise in weitesten Kreisen. Und wie das Interesse, das wir den Hervorbringungen des hellenischen Alterthums zollen, immer und immer wieder in jener Lebensharmonie gipfelt, die der Getheiltheit unseres Wollens als ein unwiederbringlich Begehrenswerthes vorschwebt, so geben sie uns auf's Neue Anlaß, die bevorzugte Stellung einer Kunst zu beneiden, welche keine Kluft vom Volke trennte, welche das Höchste, was ihr beschieden war, Allen leisten konnte, welche mit ihrer versöhnenden Kraft dem Aermsten wie dem Reichsten über die Noth des Daseins hinweghalf, ihn treu bis in die letzte Ruhestätte begleitete.

Otto Benndorf.



Frauenstatuette, im Besitz des Herrn Fr. Trau in Wien.

Metall- und Schmuckarbeiten des Orients.

Von Jakob von Falke.

Mit Illustrationen.

II.

(Schluß.)

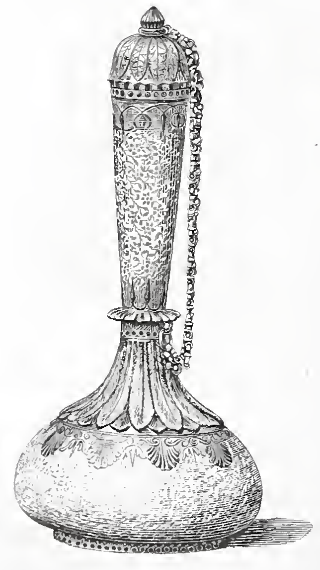


Fig. 9. Indisches Silberflacon.

Von den Herrlichkeiten Delhi's, welche Stadt und Herrscher für alle Zeiten mit märchenhaftem Ruhm umhüllt haben, giebt Tavernier im zweiten Buche seiner indischen Reise einen ausführlichen Bericht, den man des Breiteren nachlesen mag. Dieser Reisende, wie schon angedeutet, ein Fachmann in solchen Dingen und besonders in der Edelsteinkunde, hatte das Glück, einem jener Feste beizuwohnen, an welchen der Hof von Delhi alle nur erdenkbare Pracht entfaltet, all seinen Glanz vorführt, jenem Jahresfest der Leibwägung, an welchem der Großmogul wiederum documentirt, daß er um einige Pfunde schwerer geworden, und zwar zum Entzücken seiner Unterthanen, die dieses Entzücken mit so etwas wie dreißig Millionen an Geschenken bezahlen müssen. Er hatte ferner das Glück, das Vertrauen des Moguls Aurengzeb in dem Maße zu gewinnen, daß dieser ihn alle seine Schätze, seine kostbaren auserwählten Diamanten und Perlen sehen und prüfen ließ. Tavernier sah auch noch (1665) den Pfauenthron, einen Thron unter vielen, aber den glänzendsten und berühmtesten, und wenn nicht das schönste, doch sicherlich das reichste Stück, welches die indische Goldschmiedekunst wohl jemals hervorgebracht hat.

Der Thron stand im Audienzsaal des Palastes zu Delhi, ein langes, bettartiges Gebilde, sechs Schuh lang und vier Schuh breit, in der Grundform dem persischen Throne oder Lager im österreichischen Museum zu vergleichen, aber mit einem säulengetragenen Himmel darüber. Das Werk war ganz von Gold und mit dem Schmuck von Edelsteinen, Perlen und Schmelz übersäet. Vier goldene Füße trugen den goldenen Sitz oder das Lager, auf welchem der Herrscher über Kissen von entsprechendem Reichthume ruhte. Auf zwölf goldenen Säulen erhob sich der Baldachin, der von der inneren Seite her ganz mit Diamanten und Perlen bedeckt und rings mit Perlenfranzen verziert war. Zur Seite hingen des Königs glänzende Waffen, vor ihm, immer sichtbar seinem Auge, das schönste

Kleinod von allen, der prachtvollste Diamant, durchsichtig gefaßt und von Rubinen und Smaragden umgeben. Hinter dem Könige zu jeder Seite stand ein goldener Pfau in natürlicher Größe, das farbenreiche Gefieder, die ausgebreiteten Schwänze in Schmelz und Edelsteinen nachgebildet, zwischen ihnen — so berichtet eine andere Quelle — ein Papagei aus einem einzigen Smaragd geschnitten. Vier Schritt vom Throne standen noch zwei Sonnenschirme, deren sieben bis acht Schuh lange Stäbe wie alles mit Diamanten, Rubinen und Perlen umgeben waren, während der Stoff des Schirmes von rothem Sammet, gestickt und mit einem Perlenkranze verziert war.

Den Preis der Schönheit giebt Tavernier den Perlen, welche die Säulen des Baldachins verzierten, alle weiß und rund, von sechs bis zehn Karat schwer. Tavernier sagt uns aber nicht, wie sonst die Arbeit, die eigentliche Kunstarbeit gewesen, ob sie dem materiellen oder dem natürlichen Reichthum entsprochen habe. Er berichtet nur vom Email, nicht von der Zeichnung, nicht von den Arabesken, nicht von der Fassung und der harmonischen Zusammenstellung der Steine und Perlen. Wir wissen es um so weniger, da schon zwanzig Jahre nach Tavernier der Perser Schah Nadir den ganzen

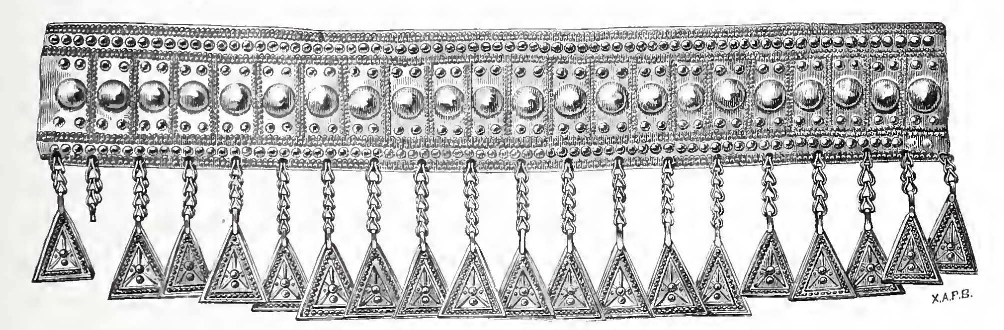


Fig. 10. Aegyptischer Goldschmuck.

Schmuck des Thrones entführte und das Gold wohl in die Schmelze wanderte. Indessen bedenkt man, daß das Email noch heute in Indien in vollkommenster Weise mit außerordentlicher Schönheit gefertigt und verwendet wird, daß zu jener Zeit die Edelsteinmosaik, mit welcher die Wände der Paläste und Monumente überzogen wurden, in höchster Blüthe stand, so wird auch wohl der Thron des Großmoguls diese Seite der Kunst nicht vernachlässigt haben.

Wie der Pfauenthron, so sind auch alle ähnlichen Arbeiten aus der Mogulzeit heute verschwunden. Das Bedürfniß der Kriege und Empörungen wird sie anderen Zwecken nutzbar gemacht haben. Derjenige erhaltene Gegenstand, welcher jenem berühmten Werke am nächsten kommt, freilich erst in großem Abstande, dürfte der goldene Thron im Schatze des türkischen Sultans sein, den wir zu Wien auf unserer Weltausstellung sahen und — eigentlich nicht bewunderten: ein goldener Sitz oder ein Lager, wie jener Pfauenthron, aber ohne Baldachin, an dem der materielle Werth des Goldes und der Edelsteine das Beste zu sein schien und den Eindruck beherrschte. Nähere Besichtigung zeigte allerdings das Schmelzwerk, welches in Linien und Arabesken die Edelsteine verband, von außerordentlichem Feuer und großer Schönheit der Farben. Schmelz und Zeichnung wiesen auf seine Herkunft aus dem fernen Osten hin; die Türken haben ihn aus Persien als Siegesbeute heimgebracht, aber die Arbeit dürfte indisch sein.

Auch ein solches Werk, wenigstens was den Reichthum betrifft, bringt das heutige

Indien schwerlich noch zu Stande. Seine Fürsten haben zwar, gleich dem Schah von Persien und dem König von Siam, noch ihre eigenen Ateliers für jegliche Kunstarbeit, in denen viele geschickte Hände beschäftigt sind, und viele Kräfte sind noch sonst vorhanden, obwohl diejenigen, die sich auszeichnen, sofort in den Dienst der Herrscher und der Großen gezogen werden. Aber wenn die Geschicklichkeit nicht nachgelassen, die Technik nicht außer Uebung gekommen ist, wie in Europa, so sind doch die Aufgaben unbedeutender geworden. Der Reichthum der kleinen Fürsten Indiens, wie sie heute sind, reicht nicht hin für den türkischen Thron, viel weniger für ein Werk wie der Pfauenthron, dessen Werth zu Tavernier's Zeit auf hundertfünfzig Millionen Franken geschätzt wurde. So viel daher Indien noch heute an Arbeit aus edlem Material verfertigt, soviel Schönes wir auf den Weltausstellungen, sei es aus königlichem und privatem Besitz, sei es an verkäuflichen Gegenständen, gesehen haben, so ist es alles von kleiner Art im Verhältniß zu dem, was aus früherer Zeit erzählt wird. An Geschicklichkeit freilich, an Schönheitssinn, an Fleiß und Geduld läßt es auch heute der indische Goldschmied nicht fehlen, weder in den fürstlichen Werkstätten noch in den öffentlichen Bazaren, wo der Verfertiger und seine Frau die Waare feil halten, während er selbst mit seinen Söhnen sie vor dem Publikum arbeitet.

Da kann man ihn sitzen sehen z. B. im Bazar des indischen Frankfurt, der Banquierstadt Ajmir, den weißbärtigen Brahmanen, den nackten braunen Leib mit dem heiligen Strick gegürtet, eine enorme Brille, das Würdezeichen seines Handwerks, auf der Nase, gebeugt über seine Arbeit, mit einem kleinen Spitzhammer die zierlichen Arabesken herausschlagend aus den silbernen Gefäßen, oder vertiefte Linien eingrabend, welche er mit seinen köstlichen Emailfarben ausfüllt. Er steht Rede, sowie man zu ihm tritt, läßt seine Brille fallen, kramt seine Reichthümer aus dem Eisenkasten, setzt ihre Schönheiten aus einander und giebt alle erwünschte Erklärung seiner Arbeit. Neben ihm schmelzt sein Standesgenosse die Farben über einem kleinen Kohlenfeuer oder verfertigt mit bemerkenswerther Schnelligkeit seine Fingerreifen, seine Armbänder, Nasen- und Fußringe, welche seine Frau den Kunden anpaßt; denn kein Mädchen, keine Frau, von welchem Range sie sei, mag ihrer entbehren.

Diese silbernen Ringe und Armbänder, dünn und leicht gearbeitet, sind ein billiger Schmuck und werden, wie überall getragen, so auch ziemlich überall gefertigt. Meistens ist nicht viel Kunst dabei, zumal wenn sie aus Silberblech gebogen und getrieben sind. Die Formen sind zum Theil plump und dick, der Reif entweder geschlossen oder offen an einer Stelle, wo die beiden Enden mit Knöpfen abschließen. Die interessantesten und besten unter diesem populären Schmuck sind in Filigran ausgeführt. Wie überall, wo nationale Goldschmiedekunst sich erhalten hat, treiben auch die Indier das Filigran, und zwar neben gröberer Arbeit auch mit äußerster Feinheit, welche an antiken Schmuck erinnert. Auch die Malaien machen Filigran in außerordentlicher Zartheit, aber in barockeren Formen, als man sie gewöhnlich in Indien sieht. Die Ausstellungen der holländischen Kolonien gaben dafür lehrreiche Beispiele. In Indien dringt gerade in diese Arbeit europäischer Einfluß umwälzend hinein, und man kann bereits Colliers, Armbänder oder anderen Filigranschmuck sehen, der ganz aus naturalistisch nachgeahmten Blumen und Blättern besteht, eine Verzierungsart, die gleich widernatürlich ist in ihrer Bestimmung wie in dem Material.

Interessanter und bedeutsamer als dieser populäre Schmuck, der im Ganzen mehr

ethnographischen als künstlerischen Werth hat, sind die getriebenen Silberarbeiten, und unter ihnen besonders eine Art, die ihre Heimat im Punjab hat. Es sind Gefäße von höchst eleganten Formen, unten flach und breit ausladend, nach oben mit langem, schlankem Halse und zierlichem Stöpsel über der Oeffnung, silbern oder vergoldet. Das ganze Gefäß ist überall mit reizenden Blumenarabesken überzogen, die in bescheidenem, doch scharfem Relief mit einem kleinen spitzen Hammer aus dem Silberblech herausgetrieben sind. Ursprünglich mehr Flaschen und Flacons, hat die Sitte des Engländers diese Geräthe seinem Gebrauche gerecht gemacht, und so sieht man heute viele Gegenstände dieser Art für den Tisch- und Theegebrauch, Weinkannen (jugs), Becher, Tassen, Theebretter u. s. w. (Fig. 9.)

Ist an diesen Gegenständen das Hauptinteresse die Schönheit der Formen, die Reinheit und Zierlichkeit des Reliefornaments, so zeichnet sich der edlere nnd kostbarere Schmuck Indiens, der Goldschmuck gerade durch seine Vorliebe für koloristische Effekte aus. Er tritt dadurch zugleich in Gegensatz zu dem Goldschmuck Vorderasiens, der Türkei und Aegyptens. Auch hier hat der Schmuck seine Eigenthümlichkeit und seine Schönheit: die Diademe oder Stirnbänder der Aegypterinnen, fingerbreite in Relief verzierte Goldbänder, von denen in regelrechter Reihe dreieckige Plättchen, an kleinen Ketten hängend, über die Stirn herabfallen, (Fig. 10) oder der Kopfschmuck, die Ohrgehänge und die Colliers der Türkinnen und Beduinenfrauen aus einer Reihe kleiner Goldmünzen, die mit zierlichen Kettchen an einander gefügt sind. (Fig. 11). Es ist selten schöne Arbeit, aber ein höchst origineller Schmuck, der in seiner Wirkung an antike Art erinnert.

Der Goldschmuck des Indiers dagegen zeichnet sich ebenso durch die Schönheit und Vollendung der Arbeit wie durch feine Farbeneffekte aus. Man bedient sich dazu ebensowohl der Edelsteine wie des Emails. Von letzterer Art, den emailgeschmückten Goldarbeiten, ist der Hauptsitz in Jeypore, wo der Herrscher selbst die Ateliers hält und ein Monopol aus diesem Schmucke macht.

Die Vorliebe des Indiers für Edelsteine haben wir schon kennen lernen. Aber er liebt und sammelt sie nicht blos um ihrer selbst willen, wenn er die schönsten auch ohne Fassung in seiner Schatzkammer aufbewahrt; er weiß sie auch vortrefflich zu verwerthen und zusammenzustellen. Wenn der Europäer den Indier in kunstgerechter Schleifung und Zurichtung des einzelnen Steines übertrifft, so ragt dagegen der Indier weit vor, wenn es sich um die Verwerthung für einen effektvollen, farbenreichen Schmuck handelt. In harmonischer und glücklicher Verbindung verschiedenfarbiger Steine müssen unsere Diademe, Brochen, Colliers und Ringe weit hinter dem Schmuck der Indier zurückstehen. Die breiten Scheiben der Ohrgehänge, die zierlicheren im Nasenringe, die Reifen um den Fuß oder den Arm mögen unseren Augen bizarr erscheinen, für sich betrachtet, als geschmückter Gegenstand, sind sie den europäischen Konkurrenten überlegen.

Der Schliff, wie gesagt, ist minder kunstvoll als der europäische, aber in der Wirkung wird er theils durch die Politur, theils durch unterlegte Folie ersetzt. Durch die farbige Folie machen die indischen Juweliere selbst aus dem Krystall einen brillanten Schmuck, indem sie ihn blitzen lassen wie den Diamanten oder farbig leuchten gleich dem schönsten transluciden Email. Diese Arbeiten wirken wie der edelste Schmuck, und zuweilen ist auch die feinste und zierlichste Kunst damit verbunden. So sieht man gewöhnlich bei den Ausstellungen der indischen Produkte ein Geschmeide wie Halsbänder, Armbänder, Brochen, Gehänge, das aus goldenen, wie mit grünem translucidem Email überzogenen Scheiben

besteht. Es sind Krystallplatten, wie genaue Besichtigung ergiebt, mit grüner Folie unterlegt, aber in den Krystall sind Arabesken und Figuren, z. B. Jagden, eingravirt und die Vertiefung mit solidem Golde ausgefüllt. Der Effekt ist reizend in der Farbe und von äußerster Zierlichkeit. Ein Beispiel giebt Fig. 12 nach dem Original im österreichischen Museum.



Fig. 11. Türkisch-syrischer Goldschmuck.

Diese Arbeit, in Wirklichkeit eine Inkrustation, ist wie eine Tauschirung mit Gold in Stein. Die indischen Goldschmiede üben sie auch sonst. Sie überziehen z. B. — eine sehr kostbare, aber nicht gerade äußerst seltene Arbeit — die Gefäße aus dem harten grauen oder grüngrauen Nephrit mit gravirten Arabesken, schlagen in die Vertiefungen goldene Linien und Plättchen hinein und setzen in diese wieder Rubine und Diamanten. Ein Gefäß dieser Art besitzt das österreichische Museum. (Fig. 13.) In vollendetster Art

kann man diese Inkrustation an dem Nephritgriff eines Dolches im Schatz des deutschen Ordens bewundern.

Als das Letzte und Höchste, das den farbigen Reiz dieses Geschmeides vollkommen macht, kommt dann zu Gold, Perlen und Edelstein noch das Email hinzu, besonders das translucide. Es wird heute noch, was Feuer und Farbe betrifft, in einer Schönheit dargestellt, welche alle europäische Arbeit ähnlicher Art hinter sich zurückläßt, aber der Reiz wird zum Entzücken erhöht durch die Zusammenstellung der Farben und die bewundernswürdigen Blumenarabesken, wie sie der indische Künstler in seiner stilvollen Art zu schaffen versteht. Nirgends erscheint sie schöner, nirgends auch angemessener und lehrreicher als gerade hier.


Fig. 12. Indischer Schmuck.

Man sieht diese Arbeiten in Geschmeide oder sonstigen Gegenständen des höchsten Luxus nicht gerade allzu häufig, selbst auf den großen Ausstellungen nicht, denn sie sind eben das Schönste und Kostbarste, was Indien, was die indische Kunst bieten kann. Sie werden daher auch zu Ehrengeschenken der Fürsten verwendet, z. B. an Vicekönige in der Gestalt eines Elephantenstachels, der in der Form etwa einem Marschallstab vergleichbar ist, oder als Schmuck an deren Gemahlinnen. Aus solchem Besitz oder auch aus den Schätzen des India-Museums haben wir sie zu Zeiten auf den Ausstellungen gesehen und bewundert. Wenn etwas, so sind sie es, die uns zeigen, daß die uralten Metallkünste des Orients noch nicht ausgestorben sind. Sie mögen sich verändert haben, sie mögen, insbesondere unter dem Einfluß der Araber und des Islam mehr und mehr zur Kleinkunst, zur dekorativen Kunst geworden sein, aber in dieser Richtung haben sie soviel gute und ächte Technik bewahrt, sowohl für edle als auch für unedle Metalle, und sie üben diese Technik noch in so trefflicher und glücklicher Weise, daß wir Europäer gar mancherlei, was wir verlernt haben, an ihnen wieder erlernen können.


Fig. 13. Indisches Nephritgefäß.

Vergleichende Studie über einige Kirchengrundrisse der Renaissance.

Mit Holzschnitten.



Das hohe Interesse, welches die Peterskirche zu Rom als monumentaler Ausdruck der päpstlichen Weltherrschaftsidee beansprucht, wird gesteigert durch die Baugeschichte dieser Riesenschöpfung, welche, wie kein zweiter Bau der Renaissance, die hervorragendsten Architekten des 16. Jahrhunderts zum Wettkampf aufrief. Tieferen Einblick in die Entwickelungsphasen des St. Petersbaues eröffnete zuerst das Studium der darauf bezüglichen Pläne und Skizzen in den Uffizien. Zu diesem Studium angeregt zu haben, ist das Verdienst H. v. Geymüller's, dessen im Jahre 1868 publizirte Schrift: „Notizen über die Entwürfe zu S. Peter" 2c. den Vorläufer des gegenwärtig von ihm herausgegebenen, die wichtigsten Pläne in Originalgröße enthaltenden Prachtwerkes bildete. Geymüller's Schrift brachte die Erörterung des Petersbaues wieder in lebhaften Fluß; das neue Material versprach viel Aufklärung über den Ideengang der betheiligten Architekten, war aber nicht so vollständig und geordnet, um nicht verschiedene Auslegungen zuzulassen. Auch forderte Geymüller's Beweisführung, die von einer ausgesprochenen Vorliebe für Bramante ausging, den Zweifel und Widerspruch heraus. Es folgte ein Aufsatz Redtenbacher's in diesen Blättern (Bd. IX, Heft 9, 10 u. 11), der sich durch objektive, klare Beweisführung auszeichnet und mehrere schwachbegründete Aufstellungen Geymüller's in schlagender Weise zurückwies und durch haltbarere ersetzte.

Ehe noch Redtenbacher's Aufsatz erschienen war, hatte auch der Architekt Constantin Jovanovits begonnen, eingehende Studien über denselben Gegenstand zu machen. In seiner vor etwa einem halben Jahre bei Braumüller in Wien erschienenen Publikation: „Forschungen über den Bau der Peterskirche in Rom", die mit zahlreichen Holzschnitten illustrirt ist, bemühte er sich, mit einer ebenso gründlichen wie geistvollen Beweisführung von der Baugeschichte der Peterskirche ein klares und zusammenhängendes Bild zu geben. Er gerieth dabei mehrfach mit seinen Vorgängern, insbesondere mit Geymüller in Widerspruch, und Schreiber dieses muß bekennen, daß er nach sorgfältiger Prüfung der streitigen Fragen in den meisten Fällen eher geneigt ist, sich den Ansichten Jovanovits' als denen Geymüller's anzuschließen.

Wir gedenken im Nachfolgenden bloß auf einen der streitigen Punkte einzugehen und den Versuch zu machen, zur Aufhellung der Sachlage beizutragen. Es ist dieß die Frage, ob Bramante in seinem endgiltig zur Ausführung bestimmten Entwurfe sich für den Centralbau oder den Langbau entschieden hatte. Was Geymüller's ziemlich schwer zu ermittelnde Ansichten über diesen Punkt betrifft, so bezeichnet er zwar auf Seite 2 seiner oben citirten Schrift denselben als eine Cardinalfrage, spricht sich aber, trotz seiner überschwenglichen Lobeserhebungen der Bramante'schen Projekte, nur ganz beiläufig dahin aus, daß Bramante's endgiltiges Projekt ein centrales gewesen sei. Und zwar sagt er, bei Gelegenheit der Besprechung des Planes mit den drei Grundrissen (Nr. 1 in seiner Schrift), daß nach demjenigen dieser Grundrisse, den er als bramantisch bezeichnet, S. Peter nicht ausgeführt wurde, weil derselbe nicht dem Plane auf der Medaille Julius II. entspricht. Und die auf dieser Medaille angegebene Anlage des S. Peter ist central. Redtenbacher hält ebenfalls die Centralanlage, wie sie auf der erwähnten Medaille des Caradosso, sowie auf dem mit Bramante's Namen bezeichneten Projekt (Blatt Nr. 5 bei Geymüller) dargestellt ist, für den von Bramante zur Ausführung

bestimmten Entwurf. Jovanovits tritt Beider Ansichten entgegen und behauptet, der endgültige Entwurf Bramante's sei ein Langbau gewesen. Dies zu erweisen, sucht er zunächst, gestützt auf die Angaben in den ältesten und somit zuverlässigsten Schriftquellen, festzustellen, ob einige von den noch unter Bramante ausgeführten Bautheilen bei dem schließlichen Ausbau berücksichtigt und beibehalten wurden, und welche dieß seien. In überzeugender Weise führt er aus, daß die vier Kuppelpfeiler, die nach Vasari sammt den Tragebögen und der Hauptkapelle noch unter Bramante errichtet wurden, auch am vollendeten Bau, an Dimensionen unverändert, beibehalten worden sind, und daß man sie später nur durch Ausfüllung von Aushöhlungen, wie Treppenhäusern rc. verstärkte, nicht aber durch äußere Anfügung neuer Mauermassen. Was die Hauptkapelle betrifft, so kommt Jovanovits, hauptsächlich auf eine Stelle Condivi's (Vita di Michelangelo, p. 19) gestützt, zu dem Schlusse, daß diese nach Vasari von Bramante begonnene Kapelle „keine andere sei, als eben jene den Fundamenten Rossellino's entsprechende Kapelle, der wir in den Entwürfen der späteren Meister so häufig begegnen." Condivi sagt nämlich an der citirten Stelle: „der Vorschlag Michelangelo's habe die Veranlassung gegeben, sowohl daß jener bereits in Angriff genommene Theil des unter Nikolaus V. begonnenen Baues (nämlich die Chorkapelle) zur Vollendung kam, als auch, daß der Papst den Entschluß faßte, das Uebrige (die Peterskirche überhaupt) nach einem weit schöneren und prächtigeren Entwurfe zu erneuern." (Jovanovits, S. 41.) Jovanovits fügt hinzu, daß diese Chorkapelle auf Rossellino's Fundamenten schon durch Raffael abgetragen werden sollte, daß jedoch erst Michelangelo sie wirklich beseitigte. Noch auf einem Frescobilde des Vasari von 1546 in der Cancelleria zu Rom (bei Jovanovits, S. 24) findet sich diese Chorkapelle vor. Die reiche Ausstattung der Kapelle, namentlich der Einwölbung, machen es nach Jovanovits „unzweifelhaft, daß Bramante dieselbe endgiltig beizubehalten beabsichtigt habe", daß sie also kein Provisorium war. Darauf deutet auch die rückwärtige Gestaltung der Kuppelpfeiler Bramante's hin, sowie der Umstand, daß die Bramante'sche Chorkapelle in so vielen Entwürfen späterer Architekten berücksichtigt wurde und dieselben wesentlich beeinflußte. Angenommen also, daß die erwähnten Bautheile dem von Bramante begonnenen Bau angehörten, so ergiebt sich auch, daß der von Redtenbacher als endgiltiger Entwurf bezeichnete Grundriß Bramante's (der ein centraler ist) in der That nicht der zur Ausführung bestimmte war.

Aus der Thatsache vielmehr, daß die späteren Architekten, wo sie die bezeichneten Baureste Bramante's in ihre Entwürfe unverändert aufnahmen, den Langbau zur Geltung brachten, sowie ferner aus der Beschaffenheit der als bramantisch bezeichneten Baufragmente selbst zieht Jovanovits den Schluß, daß der von Bramante beabsichtigte Bau „wohl eher eine Langkirche als ein Centralbau hätte werden sollen". Nicht nur hätte eine centrale Anlage nach der Norm der den Kuppelpfeilern sich nahe anschließenden Chorkapelle (wie sie Jovanovits als bramantische Baureste bezeichnet) den räumlichen Anforderungen nicht genügt, sondern auch der Umstand, daß die den Querschiffen zugekehrte Seite der rückwärtigen Kuppelpfeiler auf eine von der Hauptkapelle verschiedene Gestaltung der Querschiffe schließen läßt, stelle sich der Annahme eines von Bramante beabsichtigten Centralbaus entgegen.

Jovanovits' Schlußfolgerung erhält eine nicht unwesentliche Bestätigung durch die Worte des Serlio, der als besonders charakteristisch für Peruzzi's endgiltiges Projekt hervorhebt, daß danach „der Tempel vier Thüren haben und der Altar sich in der Mitte befinden sollte". Panvinio spricht sich mit Bezug auf Peruzzi noch deutlicher mit den Worten aus: „welcher, Bramante's Spuren theilweise folgend, dessen Projekt verkürzte, aus einem oblongen zu einem quadratischen machte". In demselben Sinne äußert sich auch Bonanno. Michelangelo's Worte, er sei wieder zur Schönheit und Einfachheit der bramantischen Anlage zurückgekehrt, bedeuten nach Jovanovits nicht sowohl, er habe wieder die nach Bramante aufgegebene Centralanlage erwählt (auch Peruzzi's endgiltiges Projekt war ja central), als vielmehr er habe die „den Bau fälschlich repräsentirende Hülle" der Umgänge, die von Bramante's Nachfolgern, Raffael wie Peruzzi, angenommen wurde, wieder beseitigt. Sein Ausspruch wäre also viel mehr gegen diese Umgänge als zu Gunsten einer Centralanlage gerichtet gewesen.

Eine weitere Schlußfolgerung, die Jovanovits mit logischer Gewandtheit auf Basis der

bisherigen von ihm gewonnenen Resultate aufbaut, ist die, daß „zwischen dem Raffaelischen und dem Bramantischen Plane wohl kaum ein prinzipieller, die Anlage im Großen und Ganzen berührender Unterschied obgewaltet habe". Auch in dieser Beziehung wird er von Serlio's und Panvinio's Aussprüchen unterstützt. Serlio sagt, Raffael habe, den Spuren Bramante's folgend, in einem Entwurfe dessen unvollendetes Projekt ergänzt; Panvinio spricht sich in demselben Sinne aus: „rem totam egregie complevit."

Auch besteht die historische Thatsache, daß nach Bramante's Tode an Raffael die oberste Bauleitung überging, und zwar, wie im päpstlichen Breve vom 1. August 1514 „ausdrücklich hervorgehoben wird, sowohl auf Bramante's Anempfehlung hin, als auch in Anerkennung seines wohlbegründeten Entwurfes für den Bau". Zu dieser Ausarbeitung eines neuen Entwurfes konnten Raffael, bei seiner Verehrung für Bramante, unmöglich ehrgeizige Motive bestimmen, vielmehr veranlaßten ihn nach Jovanovits konstruktive Erwägungen dazu. Gleich nach Bramante's Tode war die Stärke seiner Pfeiler als ungenügend erkannt, die projektirte ungeheure Kuppellast zu tragen. Die Hauptbögen waren in Folge ungleichmäßiger Stellung der Pfeiler geschädigt worden, und die nächste Sorge nach Bramante's Tode war auf Ausbesserung der Bögen und Consolidirung der Fundamente gerichtet, eine Arbeit, an der auch Giuliano da S. Gallo und Fra Giocondo von Verona theilnahmen. Um nun den Kuppelpfeilern denselben Rückhalt auf der Chorseite zu geben, den sie in der Pfeilerreihe des Langhauses fanden, gab Raffael nach Jovanovits die Bramantische Hauptkapelle auf und führte in seinem Projekt für die Querschiffe sowohl als auch für die Hauptkapelle halbrunde, mit einem Chorumgang versehene Abschlüsse ein. Jovanovits schließt seine Untersuchung über das Verhältniß des Raffaelischen zum Bramantischen Grundriß für S. Peter mit folgender Erklärung: „Es ist also anzunehmen, daß der Raffaelische Entwurf wohl nicht im Grundgedanken, dagegen aber in der Durchbildung von dem Bramantischen Entwurfe verschieden sei." Nachdem ich im Vorhergehenden den momentanen Stand der Discussion über die Frage, ob Bramante sich bei Ausführung der Peterskirche für eine Centralanlage oder einen Langbau entschieden habe, möglichst übersichtlich dargelegt, will ich zunächst der Discussion neues Material zuzuführen suchen, ehe ich mich für die eine oder die andere der entgegenstehenden Ansichten entscheide. Dieses neue Material liefert mir der Grundriß des Domes von Carpi bei Modena, eines hochmonumentalen, in Deutschland und in künstlerischer Hinsicht auch in Italien fast unbekannten Städtchens.

Alberto Pio, einer der feingebildetsten und kunstliebendsten Fürsten der Renaissance, besaß die Herrschaft der Stadt und der Grafschaft Carpi ungefähr 30 Jahre hindurch, gerade während jener Periode, da die Kunst der Renaissance ihre höchste Blüthe erreichte. Wie viele kleine Fürsten des damaligen Italiens, trat auch Alberto Pio in fremde Dienste, und zwar anfangs, den ghibellinischen Traditionen seiner Familie gemäß, in die des Kaisers Maximilian als dessen Gesandter in Rom, wo er am Hofe Julius' II. und Leo's X. etwa 10 Jahre zubrachte. Von beiden, insbesondere von letzterem, wurde er wegen seiner Gelehrsamkeit, seiner Liebe zur Kunst, sowie wegen seiner diplomatischen Gewandtheit und Beredtsamkeit stets in hohen Ehren gehalten. Als Alberto Pio nach Maximilian's Tode sich von dessen Nachfolger Karl V. abwendete und sich der französischen Partei anschloß (eine Wendung in seinem politischen Verhalten, die ihm den Verlust seines Fürstenthums eintrug), sandte ihn Clemens VII. als Gesandten an den Hof des kunstliebenden Franz I. nach Paris, der ihm ebenfalls die größte Achtung erwies und im Jahre 1531 ein prachtvolles Marmormonument errichten ließ, von welchem die Porträtstatue noch im Louvre erhalten ist.

Als Alberto mit dem Jahre 1512 in den gesicherten Besitz seiner Herrschaft gelangte, die ihm lange durch seine Vettern, die Herzöge von Ferrara, streitig gemacht worden war, strebte er danach, seine kleine Residenz nach Kräften zu verschönern. Dieses Vorhaben führte er in einer, im Verhältniß zu der Stadt, der es galt, so glänzenden Weise durch, wie es eben nur in Italien zur Zeit der Renaissance möglich war. Der imposante Palast, die herrlichen Portiken, die schönen Kirchen Carpi's, die den Ruhm des kleinen, im Unglück gestorbenen Fürsten noch heute verkündigen, gehören zu den besten Schöpfungen der Renaissance. Unter diesen Bauwerken interessirt uns im Zusammenhange mit den Streitfragen über den St. Petersbau vor allen der Dom.

Schon 1503 beschloß Alberto Pio, den alten baufälligen Dom von Carpi, der, in der Longobardenzeit gegründet, im 12. Jahrhundert restaurirt, aus einer kleinen dreischiffigen Basilika ohne Querschiff bestand, niederreißen und durch einen neuen Dom an andrer Stelle ersetzen zu lassen. Jedoch erst im Jahre 1512 erhielt Alberto durch eine Bulle Julius' II. (Original im Domarchiv von Carpi) die Erlaubniß, in Carpi, „das sich unter den andern Städten jener Gegend auszeichnet und an edeln und gelehrten Männern Ueberfluß hat", den neuen Dom zu erbauen, unter der Bedingung, daß er an Stelle der alten, ehrwürdigen Kirche zur Erinnerung eine Kapelle fortbestehen lasse.

Hans Semper.

(Schluß folgt.)

Tizian, sein Leben und seine Zeit.*)

I.



Crowe und Cavalcaselle, die Verfasser des auch wohl „der neue Vasari" genannten Werkes, haben nahezu fünfzehn Jahre auf die Ausarbeitung der Geschichte der italienischen Malerei verwendet. Beim Erscheinen der beiden ersten Bände im J. 1864 gaben sie zwar der Hoffnung Ausdruck, daß das in Rede stehende Werk in zwei noch nachfolgenden Bänden beschlossen sein werde; schwerlich jedoch wird man Ursache haben zu bedauern, daß die Autoren durch das stetige Anwachsen des zu bearbeitenden Materials sich genöthigt sahen, ihrem Unternehmen eine bei weitem größere Ausdehnung zu geben. Im Jahre 1866 erschien ein dritter und letzter Band der „Geschichte der italienischen Malerei vom 2. bis 14. Jahrh.", auf welche im J. 1871 eine „Geschichte der norditalienischen Malerei" vom 14. bis zum 16. Jahrh. in zwei Bänden folgte. Indeß ist zu beachten, daß dieses umfangreiche Werk die Biographien Raffael's, Michel Angelo's und Tizian's nicht enthielt. Diese Unvollständigkeit ist bezüglich des letzteren großen Malers nunmehr in den vorliegenden zwei stattlichen und trefflich illustrirten Bänden reichlich ausgeglichen.

Wohl ist es der Gewissenhaftigkeit der genannten Autoren zuzutrauen, daß sie beim Schriftstellern sich nicht übereilen, vielmehr zögernd innehalten an der Schwelle großer und schwieriger Aufgaben; und so können denn diese Bände, die reife Frucht ihrer unermüdlichen und kühnen Forschungen, zugleich als Entschuldigung für die Verzögerung und für die über den ursprünglichen Plan hinausgewachsene Erweiterung des Werkes dienen. Bei der Lektüre derselben wird in manchem Kunstfreunde der Wunsch sich regen, daß der Erdentage noch viele den beiden berühmten Forschern beschieden sein möchten, damit es ihnen ermöglicht werde, auch mit den Biographien Michel Angelo's und Raffael's, in ähnlicher Weise verfaßt wie das Leben Tizian's, ihre Leser zu beschenken.

Die über Tizian zusammengetragene Bibliographie ist interessant genug. Die Vorrede besagt, daß die Materialien für „Tizian's Leben und Zeit" in keiner leicht zugänglichen Form vorgefunden wurden. Die zeitgenössischen Dialoge Dolce's, Pino's und Biondo's enthalten mehr Anekdoten als Thatsachen, und die den zwischen 1527 und 1556 liegenden Zeitabschnitt illustrirenden Briefe Aretino's bedürfen der Sichtung, insofern sie politischer Zwecke

---

*) Titian, his life and his times: with some account of his family, chiefly from new and unpublished records by J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle, authors of the „History of Painting in North Italy." In two volumes with Portrait and Illustrations. London, John Murray 1877. Die vorliegende Anzeige wurde auf Grund der englischen Original-Ausgabe des Werkes verfaßt. Inzwischen erschien die deutsche Ausgabe von Max Jordan (Leipzig, S. Hirzel 1877, 2 Bde. 8.), welcher ein nach Gegenständen geordnetes Verzeichniß der Werke Tizian's von Dr. C. Ruland beigegeben ist.

wegen Abänderungen erlitten. Die durch Sansovino ungenügend ergänzte Biographie von Vasari ist unvollständig, während Borghini's „Riposo" und Tizianello's „Anonimo", die in d. J. 1584 und 1622 gedruckt wurden, skizzenhaft erscheinen. Ridolfi, der zuerst ein vollständiges Leben Tizian's zu entwerfen versuchte, standen reiche Hilfsquellen zu Gebote, deren er sich jedoch nur oberflächlich bediente. Anfang dieses Jahrhunderts bemühte sich Dr. Taddeo Jacobi, ein Abkömmling der Vecelli, Materialien zur Geschichte seiner Cadorischen Vorfahren zu sammeln; da er jedoch nicht die Fähigkeit besaß, seine Aufzeichnungen in eine literarische Form zu kleiden, so vertraute er sein Manuscript dem Stefano Ticozzi an, der leider für die Kunst kein Verständniß hatte und einen seichten Stil schrieb. Trotzdem ist das im Jahre 1817 herausgekommene Buch niemals bei Seite geworfen worden. Der Abbate Cadorin unternahm es, für Venedig das zu thun, was sein Freund und Zeitgenosse für Cadore gethan hatte, und so entstand ein Werk, das eine Fülle von Aufklärungen über Tizian's Ansiedlung in den Lagunen zur allgemeinen Kenntniß brachte. Die Summe dieser Facta wurde von Beltrame in einem 98 Seiten starken Quartbande unter dem Titel „Tiziano Vecellio ed il suo monumento" zusammengefaßt. Weniges nur erfährt man über den großen Maler aus den literarischen Annalen Spaniens, Frankreichs, Deutschlands oder Englands. In Spanien gewährt in dieser Hinsicht die reichste Ausbeute der Katalog des Madrider Museums, welcher vom Schreiber dieser Zeilen mit Vortheil an Ort und Stelle benutzt wurde. Sein Verfasser, Don Diego Madrazo, der Direktor der Galerie, repräsentirte selber einen lebendigen Katalog, indem er bereitwillig den Besuchenden die werthvollste Auskunft zu Theil werden ließ. Anerkanntermaßen ist Madrid im Besitze der größten Meisterwerke Tizian's. Nach den Versicherungen unserer beiden Forscher vermochten in Deutschland weder die schwerfälligen Folianten Sandrart's, noch in Frankreich die handlichen Bände Félibien's irgend etwas ihrem Zwecke Förderliches beizutragen. Rio's „Art Chrétien" enthält wenig mehr als einen langen und boshaften Angriff auf Tizian, als einen Maler, der wesentlich zum Verfall religiöser Kunsttradition beigetragen habe. Die Erfolglosigkeit englischer Nachforschungen wird in etwas aufgewogen durch Josiah Gilbert's köstliches Werk über das Geburtsland Tizian's. In den Niederlanden sind schätzenswerthe Aufzeichnungen und Korrespondenzen Karl's V. und Mariens von Ungarn publicirt worden. Während des letzten halben Jahrhunderts ist man in anerkennenswerther Weise bemüht gewesen, die in den italienischen Archiven begrabenen Urkunden über Tizian an's Licht zu fördern. Zu den wichtigsten Beiträgen zur venetianischen Kunstliteratur gehören Lorenzi's „Monumenti", welche den Bau und die Vollendung des Dogenpalastes in Venedig erläutern, ferner Campori's Essays und Korrespondenzen über die Beziehungen Tizian's zu dem Grafen von Ferrara und Ronchini's Bericht über das Verhältniß des Meisters zu den Prinzen des Hauses Farnese.

Aus dem oben Angeführten ergiebt sich, daß nunmehr die Zeit gekommen war, die eine sorgfältige und vollständige Biographie Tizian's fast mit Nothwendigkeit erheischte. Crowe und Cavalcaselle haben alle vorhandenen Materialien mit vielem Fleiß gesammelt und danken es insbesondere dem Pfarrer von Pieve di Cadore, Antonio da Via, daß ihnen die von Dr. Jacobi und Giuseppe Ciani zusammengebrachten Daten zur Verfügung gestellt wurden. Desgleichen verschaffte ihnen Kanonikus Braghirolli einen Einblick in den Briefwechsel Tizian's mit den Gonzaga und ebenso erschloß ihnen Simancas in Folge freundlicher Vermittlung Don Francisco's di Diaz seine Schätze an zahllosen, zwischen Tizian, Karl V., Philipp II. und deren Ministern gewechselten Briefen. Solchen außerordentlichen Quellen der Belehrung „haben wir," um mit den Worten der Verfasser zu reden, „die Früchte unserer Studien und Arbeiten hinzuzufügen, bei denen zu verweilen lediglich deshalb angezeigt ist, weil die mit Tizian's Namen verknüpften Bilder in Italien, England und auf dem Kontinent sich auf mehr denn ein Tausend belaufen, und es uns große Mühe verursachte, nur eine kleine Anzahl dieser Werke in Augenschein zu nehmen und zu studieren, welche wir alsdann, wenn es möglich war, mit zahlreichen Stichen und Photographien verglichen haben".

Hoch interessant und werthvoll ist die in dem vorliegenden Werke und in den früheren Bänden über die norditalienische Malerei gegebene historische Analyse der verschiedenen die venetianische Schule bildenden Elemente. Zwei oder drei Strömungen lassen sich in der Kunst Venedigs

beim Beginn des 15. Jahrhunderts deutlich verfolgen. In einer früheren Periode herrschte die Neigung vor, die ältesten Typen, die ehrwürdigsten Formen, die alterthümlichste Behandlung zu bewahren. Das von Florenz nach Padua verpflanzte giotteske Element berührte zwar Venedig, hinterließ jedoch kaum eine Spur seines Daseins. Der Grund dieser Erscheinung lag in der Neigung und Gewohnheit der Venetianer, sich mit der barbarischen Pracht der Orientalen zu umgeben, weshalb ihnen der verfeinerte Geschmack der Toscaner nicht zusagte. Diese Hauptströmung venetianischer Kunst wurde im 14. Jahrh. genährt durch Lorenzo, Semitecolo und Guariento, den handfertigen Praktikanten eines traditionellen Stils, der, nachdem er mit dem Genius Cimabue's in Konflikt gerathen war, in Florenz keinen Boden mehr fand. Ebenso wurde diese Hauptströmung von Jacobello del Fiore, Negroponte und Donato, einem Geschlecht talentvoller Männer, unterhalten, deren Geschicklichkeit jedoch keineswegs mit derjenigen der zeitgenössischen toskanischer Künstler sich vergleichen ließ. Die neue Strömung drang in Venedig um das Jahr 1400 ein, als die malerische Ausschmückung der Dogenkapelle und die Fresken der Halle des Großen Raths derartig in Verfall gerathen waren, daß der Befehl zu ihrer gründlichen Wiederherstellung gegeben werden mußte. Als man dann nach Künstlern sich umsah, deren Händen Werke von so großer Wichtigkeit anzuvertrauen seien, stellte sich heraus, daß Venedig innerhalb der eigenen Mauern keine Maler barg, die solchen Anforderungen zu entsprechen vermochten, so daß sich die venetianische Regierung in die Nothwendigkeit versetzt sah, ihre Aufträge fremden Künstlern, wie Gentile da Fabriano und Vittore Pisano, zu übergeben. Diese fremden Meister führten eine neue Empfindungsweise in die Kunst Venedigs ein. In Murano erstand die Schule der Vivarini, welche die Zartheit der Umbrier mit der ernsten Gewissenhaftigkeit der Deutschen zu vereinigen suchte. Doch würde es der durch handwerkliche Meister, wie Antonio di Murano und Giovanni d'Allemania, vertretenen Schule allein schwerlich gelungen sein, die venetianische Kunst mit Lebenskraft und höherem Streben zu erfüllen, wären nicht Tizian, seine Vorgänger und Zeitgenossen Einflüssen unterworfen gewesen, deren Wirkung sich merklich von den bisher in den Lagunen empfundenen unterschied. Mit Jacopo Bellini, dem Schüler Fabriano's und Zeitgenossen Donatello's, machte sich eine dritte Strömung im Kunstleben geltend; Gentile und Giovanni Bellini, die Söhne Jacopo's, siedelten sich in der Stadt selbst an und fühlten sich bald stark genug, um erfolgreich mit den Meistern von Murano zu wetteifern. So kam es denn, daß die ältere und die neuere Richtung eine Zeit lang nebeneinander hergingen, dann sich vermischten und schließlich mit einander verbanden, um die Schule Gentile und Giov. Bellini's zu bilden. Während dieses Amalgamirungsprocesses verschwand der alte veneto-byzantinische Stil unbeklagt und lautlos aus der Welt. Die Bellini's dagegen nahmen alle Prinzipien des künstlerischen Fortschritts ihrer Geburtsstadt in sich auf und wurden darum mit Recht die Väter der venetianischen Kunst genannt. Somit war der Weg gebahnt für den Genius Tizian's, des Meisters, dem es beschieden war, die venetianische Malerei bis zu ihrer Sonnenhöhe herauszuführen.

Höchst interessant und belehrend ist das Kapitel unseres Werkes, welches sich auf Cadore, die Heimat Tizian's, bezieht. Gleichwohl ist zu bedauern, wie viel Ungewisses, trotz fleißiger Nachforschung, noch übrig bleibt. Die Verfasser klagen, „daß die schlimmsten Verlegenheiten, mit denen der Kunsthistoriker zu rechnen hat, aus den nachlässigen Aufzeichnungen über die Geburt, das Alter und den Tod fast aller zeitgenössischen Maler herrühren". „Tizian, Giorgione Palma Vecchio stehen in zu naher Beziehung zu einander, als daß wir nicht irgend nach einer genauen Kenntniß ihres Geburts- und Todestages verlangen sollten; und gerade dieser Punkt ist es, den wir durch keinerlei Nachforschung in's Klare zu stellen vermochten". Vasari's irrige Angaben tragen nur noch mehr zur Verwirrung bei; dennoch ist schließlich mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß Tizian im J. 1477, vor eben vier Jahrhunderten, als der Sprosse einer edlen Familie das Licht der Welt erblickte, und ebenso gewiß ist es, das sein Geburtsort die Stadt Pieve di Cadore war; Zweifel herrschen nur bezüglich der Feststellung des elterlichen Hauses. Die Heimstätte des Knaben lag zweifelsohne zwischen Gärten, die den Ausblick auf einen Fluß gewährten; die schön bewachsenen Hügelabhänge und die düstern Dolomitfelsen erschienen nicht selten mit Sturmwolken umhüllt. Auf die unmittelbar von einer solchen Natur

empfangenen Eindrücke mag vielleicht der herrliche Gebirgshintergrund auf manchen Bildern Tizian's zurückzuführen sein. Er war der erste Künstler, der das richtige Verhältniß zwischen Figuren und Landschaft zu finden wußte. Noch ein anderer strittiger Punkt kommt in dem vorliegenden Werke zur Besprechung und zum Austrag. Der redegewandte und unternehmende englische Schriftsteller Gilbert nämlich bemühte sich darzuthun, daß Tizian in seinem Geburtslande Fresken und andere Bilder gemalt habe, deren Spuren noch heute anzutreffen seien, eine Behauptung, die starken Widerspruch hervorgerufen hat. Wahr ist's, daß der Knabe zeitig zum Zeichnen im elterlichen Hause angehalten wurde, und Tizianello's „Anomino" erzählt, daß das Kind schon früh eine Neigung zur Kunst offenbarte, indem es mit Blumensaft eine Madonna auf die Wand des väterlichen Hauses malte und mit dem Farbenreiz dieses Bildes Verwandte und Freunde entzückte. Schade nur, daß die wirklichen Verhältnisse dieser hübschen Erzählung nicht entsprechen. Die in Rede stehenden, viel beschädigten und übermalten Fresken gehören nicht dem 15. Jahrhundert und der Jugendzeit Tizian's, sondern dem 16. Jahrh., also einer Periode an, da sich der große Stil in der Malerei bereits vollständig entwickelt hatte. Es ist ferner zu beachten, daß Tizian erst neun Jahre zählte, als er Cadore verließ, um nach Venedig zu gehen, und daß seine späteren Besuche in der Heimat nur kurz waren und in langen Zwischenräumen stattfanden. Unsere Autoren verwerfen daher mit Recht die Meinung, daß der neunjährige Knabe dem Cadorinischen Maler Antonio Rosso etwas zu verdanken gehabt habe. Diese alpinische, von Tirol ausgehende Kunst ist eine eigenthümliche Erscheinung, die eine nähere Untersuchung lohnt; jedoch scheint Alles darauf hinzudeuten, daß dieselbe in keinem Zusammenhange weder mit der früheren noch späteren Laufbahn Tizian's stand.

Die Jugendtage, welche Tizian etwa von 1488 an in Venedig verlebte, bleiben trotz fleißigster Nachforschungen leider nach wie vor in Dunkel gehüllt. Crowe und Cavalcaselle vermögen der dürftigen Kunde über die Lehrzeit des Künstlers nichts Wesentliches hinzuzufügen. Doch mag folgende Stelle als ein anmuthendes Bild hier angeführt werden: „Tizian verließ als Kind seine Vaterstadt Cadore, um in Venedig ein Gewerbe zu erlernen. Welch' ein Kontrast zwischen dem Orte, den er verließ, und demjenigen, welchem er entgegeneilte! Das liebliche Cadore mit seiner reinen Luft, den hochragenden Alpen und wilden Naturscenerien, mit seinen engen bescheidenen Behausungen, dem armen wirthschaftlichen Völkchen, mit seinem mittels Pferd und Karren auf steilen Gebirgspfaden mühsam betriebenen Kleinhandel, — und Venedig, diese entzückende Stadt, wie durch Zauber aus dem Meeresschooße heraufgestiegen und einem Quader gleich in seinen Wassern ruhend! Seine Straßen, Gassen, Häuser und Paläste, sein Handel auf den Kanälen, seine üppigen und kostspieligen Genüsse, und dazu ein Volk, das, dem Anschein nach, tagsüber halb im Schlaf, bei Nacht voll rührigsten Lebens hier auf dem Rialto Handel treibt, dort bei San Marco politisirt, hier mit aller Welt Geschäfte abschließt, dort auf der Piazza mit allerlei Spiel sich vergnügt! Ein Knabe wie Tizian mußte alle diese Wunderdinge anstaunen, aber auch sehr bald erfahren, daß unter der glänzenden Außenseite ein hartes und solides Stück Realität verborgen lag. Pracht und Flitterglanz schimmerte an der Oberfläche, schwere Arbeit wirkte auf dem Grunde".

Nicht minder dürftig sind die Nachrichten über die Thatsachen, welche die zwischen dem Niedergange des 15. und dem Beginne des 16. Jahrhunders liegende Kluft, den Zeitraum zwischen dem Knaben Tizian und dem Manne Tizian zu überbrücken haben; eine Periode, innerhalb welcher sich der große Schritt von halb byzantinischer Kunst zur vollen Blüthe der Renaissance vollzieht. Die Vermuthung, der George Sand in ihrer „Geschichte der Mosaiken in Venedig" Glauben schenkt, daß Tizian's erster Meister ein gewisser Zuccato gewesen, erhält jetzt volle Bestätigung. Gleichwohl ist mit gutem Grund anzunehmen, daß der junge Künstler ziemlich zwanglos von Werkstatt zu Werkstatt wanderte, sei es in der Eigenschaft eines Lehrlings, sei es in der eines unternehmenden Schülers oder eines willkommenen Freundes. Es ist allseitig festgestellt, daß Tizian der Schüler Gentile Bellini's, des damals geschicktesten Meisters der Republik, wurde; auch wird angenommen, daß er nachher in gewisse Beziehungen zu dem jüngeren Bellini trat, um dann, getrieben von dem ungeduldigen Verlangen nach Veränderung

und Fortschritt, die letzten Fesseln des byzantinischen Schematismus abzuwerfen, bis er sich endlich der Natur Auge in Auge gegenüber sah.

Die Verfasser setzen des Breiteren auseinander, wie sehr Tizian die Befreiung seines Genius und die schließlichen Erfolge seiner Verbindung mit Giorgione zu verdanken habe. Nach der von ihnen aufgestellten Chronologie dürfte der Unterschied in dem Lebensalter der beiden Freunde und Rivalen nicht mehr als ein Jahr betragen haben. Auch stellen die Thatsachen, welche sie anführen, das Verhältniß des Meisters zu Palma Vecchio als ein intimeres dar. Die Bezeichnung „Vecchio" hat vielleicht oft irregeführt, insofern in der aus Palma Vecchio, Tizian und Giorgione bestehenden Trias Palma „Vecchio" als der um einige Jahre Jüngere erscheint. Nicht zu bezweifeln ist, daß alle drei sich wechselseitig beeinflußten. Es ist erwiesen, daß Tizian „jahrelang nach denselben weiblichen Modellen wie Palma malte und daß er obendrein in einem Stile arbeitete, der weit mehr Verwandtschaft mit dem Stile Palma's hatte, als mit demjenigen irgend eines anderen Künstlers jener Zeit". Unter die Lieblingsmodelle Tizian's wird gewöhnlich auch Violante, die schöne Tochter Palma's, gezählt, für die Tizian die zärtliche Neigung eines Liebhabers empfunden haben soll. Wornum erachtet es in seinen „Epochs of Painting" für kaum wahrscheinlich, daß Violante während ihres Vaters Lebzeiten die Geliebte Tizian's gewesen, und ebenso wenig könne dieser Fall nach dem im Jahre 1530 erfolgten Tode von Tizian's Ehegenossin eingetreten sein, weil zu der Zeit Violante ihre Blüthentage bereits zehn Jahre lang hinter sich gehabt habe. Crowe und Cavalcaselle geben der Erzählung eine etwas abweichende Version, sie erörtern die Unwahrscheinlichkeit, daß Tizian um die Liebe eines Mädchens geworben, dessen Vater ihm an Jahren nachgestanden habe, und ferner führen sie an, „daß, wie wir jetzt genau wissen, Palma Vecchio keine legitimen Kinder besaß". So viel Aufhebens um den nachweltlichen Ruhm der armen Violante! Sicherlich liefern die unrechtmäßigen Sprößlinge so vieler italienischen Maler religiöser Bilder nicht nur einen schneidigen Kommentar zu der Sittenlehre jener Zeit, sondern stehen auch im Widerspruch mit so manchem, was Rio, Montalembert und andere fromme Seelen über die innere Heiligkeit christlicher Kunst geschrieben haben.

Historische Aufzeichnungen und innerliche Wahrscheinlichkeit sprechen dafür, daß Tizian sehr bald der Lehre entwachsen war. Er war eine jener selbständigen und ursprünglichen Naturen, die auf ihr Zeitalter ebenso mächtig einwirken, wie dieses auf sie. Und was die Bildung anbetrifft, die ihm von Seiten seiner Kunstgenossen zu Theil geworden, so mag er als eine Bestätigung der Behauptung des Malers Millais angeführt werden, welcher gegenwärtig als der Tizian Englands in Ansehen steht. Dieser hält dafür, daß der Unterricht nicht den Künstler mache, und daß alles Wissen erst von dem Maler selbst errungen werden müsse, bevor es wirklichen Werth habe.

Tizian's Eintritt in die Kunst ist durch eine liebliche, zarte und geistreiche Komposition der Madonna mit dem Kinde im Belvedere zu Wien (I, 41) bezeichnet. Crowe und Cavalcaselle richten die Aufmerksamkeit ganz besonders auf dieses einigermaßen als Ausnahme dastehende Bild, welches zwar noch traditionell und conventionell gehalten ist, trotzdem aber Spuren der Unabhängigkeit und der sich entwickelnden eigenen Kraft verräth. Das religiöse Gefühl, welches in Tizian zwar niemals gänzlich erlosch, zu Zeiten aber durch den Prunk und die Eitelkeit der Welt getrübt wurde, erscheint in diesem Bilde, wie auch sonst wohl bei Malern in der ersten Periode ihres Aufstrebens, herzinnig und rein. Der Fortschritt des Künstlers vollzog sich rasch und entschieden, die Nachahmung wich der Originalität, für Zwang wurde Freiheit eingetauscht, die anfangs zaghaften und tastenden Schritte wurden fest, unentschiedene Empfindungen gewannen Energie und volle Lebendigkeit. Ausführende Kraft hält dabei gleichen Schritt mit schöpferischer Fruchtbarkeit.

In der letzten Ausgabe der Kugler'schen Geschichte der Malerei wird gesagt, daß eine chronologische Anordnung der Werke Tizian's nicht mehr zu ermöglichen sei. Und doch scheint diese Aufgabe den Verfassern bis zu einem gewissen Grade gelungen zu sein. In das Jahr 1503 fällt das Bildniß Pesaro's, Titularbischofs von Paphos, wie er vor St. Petrus kniet; früher in England in der Sammlung Karl's I., dann in Spanien, befindet es sich jetzt

in der Antwerpener Galerie: „Wenn schon durch Hin- und Herwandern verdorben und durch Putzen geschunden, hat es einen gründlichen Uebermalungsprozeß überlebt". In das Jahr 1508 gehört der „Christus mit dem Zinsgroschen" in der Dresdener Galerie; einem zeitgenössischen Gerede zufolge wurde dieses unvergleichliche Tafelbild in der Absicht von Tizian gemalt, gewissen „Tedeschi" zu beweisen, daß ein venetianischer Künstler ein Gemälde ebenso vortrefflich wie Dürer auszuführen vermöge. Die vorzügliche Ausarbeitung der Köpfe giebt dieser Anekdote eine innere Wahrscheinlichkeit, und leicht glaublich deucht es, daß der kurze Zeit früher fallende Aufenthalt Dürer's in Venedig zu einem bedeutenden und allgemeinen Wetteifer der dortigen Maler Anlaß gab. Die wohlbekannte, von Raffael in freundschaftlicher Nacheiferung ausgeführte und seinem Nürnberger Zeitgenossen zugesandte Zeichnung ist ein Beweis mehr für den Wettkampf, der sich unter den Künstlern Italiens und Deutschlands im Beginn des 16. Jahrhunderts entwickelte. Eine Reihe von Portraits und verschiedene Madonnen mit Heiligen, zur Zeit in Wien, Paris und Madrid, gehören ebenfalls dieser Periode an. Im Jahre 1511 folgte Tizian einer Einladung nach Padua, um daselbst die Wandgemälde auszuführen, welche trotz geschickter Gruppirung, packender Aktion und glühender Farbengebung Mangel an praktischer Erfahrung in der Frescomalerei verrathen. Die das untrüglichste Gepräge der Hand des Meisters tragende Komposition ist von der Arundel Society in London in Chromolithographie reproducirt worden. Von Alviso Cornaro, der einen fürstlichen Rang in Padua einnahm, weiß man, daß er Tizian in seinem Palaste beschäftigte; indeß ist dort keine Spur seiner Thätigkeit zurückgeblieben. In der That existirt wenig oder nichts, woraus sich die Bedeutung Tizian's im Bereiche monumentaler Kunst ermessen ließe. Die Werke, welche er im Verein mit Giorgione um 1507 im Fondaco dei Tedeschi ausführte, sind nicht mehr vorhanden, und die um das Jahr 1537 im großen Saal des Dogenpalastes gemalte Schlacht von Cadore wurde bei dem Brande von 1577 zerstört. Glaubwürdigen Dokumenten und hervorragenden Leistungen gegenüber muß zugegeben werden, daß sein Rivale Pordenone in der Kunst der Frescomalerei dem Tizian überlegen war.

Von 1512 bis 1525 waren Tizian's Arbeiten zwischen Venedig, Ferrara, Brescia und Mantua getheilt. Nach der von den Verfassern mitgetheilten Erzählung über die Konkurrenz Tizian's mit dem alten Giovanni Bellini bei den Arbeiten im Dogenpalaste erscheint der Ruf des Ersteren einigermaßen befleckt durch nicht sehr anständige Anfeindungen und Kabalen. Ueberhaupt erhalten wir von dem persönlichen Charakter des großen Malers keinen besonders vortheilhaften Eindruck. Es gereicht den beiden Historikern sehr zur Ehre, daß sie der schlichten Wahrheit, wie sie sich ihnen aufdrängte, die Ehre geben. Der Streit mit dem alten Bellini, dem Tizian so viel zu verdanken hatte, endete erst mit dem Tode des ehrwürdigen Meisters. Tizian errang in der That die Oberhand über Jedermann und überflügelte alle Mitstrebenden entweder durch seinen Genius oder durch seine Langlebigkeit; denn da seine Lebenszeit fast ein Jahrhundert umfaßte, so sah er nacheinander Gentile und Giovanni Bellini, Giorgione, Palma, Cima da Conegliano und Pordenone in's Grab sinken. So war denn seiner geschäftlichen Routine ein weites Feld geöffnet und die in seine Hände gelangenden Aufträge überstiegen sogar seine Herkuleskräfte und sein Methusalemsalter. Wir erfahren von seinen Biographen, daß der große Künstler während seiner Glanzperiode aus eigenem Antriebe sich von der kirchlichen Kunst abwandte und mit Vorliebe mythologische Darstellungen malte. Um das Jahr 1514 veranlaßte der Herzog Alfonso von Ferrara den damals in seinem 37. Jahre stehenden Tizian, der antiken Mythe näher zu treten. Von den vier im Auftrage des Fürsten gemalten Bildern ist eines, „Bacchus und Ariadne", seit Langem der Stolz der National-Galerie in London, und ein anderes, „das Opfer der Göttin der Fruchtbarkeit", eine Zierde der Madrider Galerie. Wir haben Freunde gehabt, die alle Jahre Pilgerreisen nach diesen Meisterwerken unternahmen, und unsere eigene Wahrnehmung geht dahin, daß nur wenige Werke der alten Meister durch den Zahn der Zeit so wenig gelitten haben; die Technik und die Pigmente Tizian's waren ungewöhnlich gesund und dauerhaft, und doch experimentirte er und war ein Neuerer.

Interessante Berichte, nicht selten das Resultat eigener archivalischer Forschungen, werden über Tizian's fürstliche Gönner, wie z. B. über den Herzog Alfonso von Ferrara, den Marchese

Gonzaga von Mantua und den Dogen Gritti mitgetheilt. Das Verhältniß zwischen dem Maler und seinem Gönner in Ferrara illustrirt in ergötzlicher Weise die Sitten jener Zeit; der Künstler ist abwechselnd geschmeidig oder eigensinnig, und der vornehme Gönner erbittet es sich demüthig als eine Gunst, daß seine Aufträge nicht vergessen werden möchten. Es darf übrigens nicht verschwiegen bleiben, daß Tizian in seiner geschäftlichen Praxis mit seinen hochgeborenen Auftraggebern sowohl als auch mit seinen Kunstgenossen, nicht immer rechtlich und ehrenhaft verfuhr. Doch war er wohl berechtigt, in der Hochflut seiner Erfolge seinen eigenen Weg zu gehen und seine Interessen zu Rathe zu ziehen. Zwischen 1518 und 1530, d. h. in dem Alter von 41 bis 53 Jahren, schuf Tizian Meisterwerke, die Alles überboten, was bisher im Kolorit geleistet worden. Es seien davon angeführt: die „Himmelfahrt" in der Akademie zu Venedig, die „Grablegung" des Louvre, das „Noli me tangere" in der Nationalgalerie und die „Drei Zeitalter" in der Bridgewater Sammlung. In diese fruchtbare Zeit fällt neben anderen musterhaften Bildnissen „die herrlichste Schöpfung des Tizian'schen Pinsels in dieser Periode seiner Laufbahn" (ungefähr 1517), ein Bildniß der Laura Dianti, der zweiten Gemahlin des Herzogs Alfonso von Ferrara, welches unter der Bezeichnung „Tizian und seine Geliebte" allgemein bekannt ist. Erwähnenswerth ist auch mehr als ein Porträt des unglücklichen Dogen Grimani; unsere Autoren geben unter allen dem Rosenberg'schen den Vorzug. Die Verfasser bemühen sich, ihrer Gewohnheit gemäß, dem persönlichen Charakter mit Hilfe des Gemäldes nahe zu kommen, bedienen sich aber dabei einer Bildersprache, die bisweilen etwas geschraubt und weit hergeholt klingt; so wenn sie sagen, daß „Grimani an jene moosbewachsenen Bäume erinnere, die aussehen, als ob sie den Stürmen der Jahrhunderte Widerstand geleistet hätten und das auch ferner noch könnten". Dieser Redeschwulst wird jedoch zumeist durch positive und genaue Beweisführungen wieder ausgeglichen, und viele Stellen ließen sich anführen, welche darthun, wie sehr es unseren Verfassern am Herzen liegt, daß die kunsthistorische Forschung sich bemühe, eine immer festere Grundlage zu gewinnen.

Die Freundschaft Tizian's mit dem unsauberen Aretino, den er durch verschiedene Porträts verewigt hat, wird von den Verfassern nicht bemäntelt. Die von ihnen geschilderten Zeiten erscheinen mehr denn je der Korruption verfallen, und der Mensch Tizian, im Gegensatz zu dem Künstler, war um nichts besser als seine Zeit.

Die große Aufgabe, welche sich unsere Autoren gestellt, war für die Feder so verlockend, daß sie dabei nicht selten in ungewöhnliche Beredtsamkeit verfallen. Die vorliegenden Bände übertreffen denn auch nicht nur an Fülle des historischen Materials und an wohlabgewogener Kritik, sondern auch als stilistische Leistung ihre Vorgänger und gehören jedenfalls zu dem Bedeutendsten, was die neuere Literatur auf dem Gebiete der Kunstgeschichte hervorgebracht hat.

J. Beavington Atkinson.



Briefe von Bonaventura Genelli und Karl Rahl.

Mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.

(Fortsetzung.)

53. Genelli an Rahl.

Weimar den 26ten Dec 1862.

Verehrter Meister Rahl!

Einige Tage später als Ihren lieben aber zum Theil unleserlich geschriebenen Brief erhielt ich Ihre Photographien die bewundern zu können mir ein schönstes Weihnachtsgeschenk waren.

Die Wahrheit ist es, daß Sie in einem Lebensalter in welchem die meisten Künstler anfangen Schlechteres zu leisten, immer Vortrefflicheres leisten, denn reitzenderes kann man doch nicht leicht sehen wie die vier Elemente[1]), namentlich Wasser und Erde! Bilder die von Fülle der Kraft Lebendigkeit und Schönheit strotzen — wie werden die erst gefärbt ansprechen! Ich wollte ich wäre Grosherzog von Oldenburg so würden sie bald mein Schloß zieren! So auch die andern Compositionen an der Decke und den Friesen sind sinnreich erfunden, und die Decke geschmackvoll eingetheilt — Herr Sie arbeiten ja wie ein Riese! so produktiv wie einer der alten Italiener. Was sagt denn der Grosherzog von Oldenburg zu einer Composition wie z: B: Bachus der den Fluß in Wein verwandelt?[2])

Heut habe ich die Bestätigung von Schack erhalten, daß ich die Schlacht (zwischen Lykurg u Bachus) für ihn malen soll. Annoch bin ich beschäftigt einen Carton zu einem Bilde mit lebensgroßen Figuren für die Grosherzogin von Weimar zu zeichnen, darstellend Jupiter der wie auf Flügeln der Nacht in Begleitung des Eros auf Liebesabentheuer einherschwebt[3]). Dies nächtliche Bild wird nicht leicht zu färben sein, Ihr Rath bester Rahl wäre mir dabei ein sehr willkommner.

Wie groß ist denn das Format zu Ihrer Cimbernschlacht die Sie also schon begonnen haben und die ich lieber in einem anderen Raume sähe als in dem wo auch die meine sich befinden wird — Rohden würde vielleicht sagen „ein Schuft malt besser als er kann!"

Nächsten Sommer soll ja hier in Weimar eine große Künstlerversammlung[4]) sein, ich schmeichle mir Sie Freund Rahl dann auch hier zu sehen, das Einzige was mich an dieser Versammelei interessiren würde!

Camillo hat ein ganz nettes Bildchen, dessen Gegenstand aus Bojardo's Roland genommen ist, gemalt — gegenwärtig quält er sich mit dem Bildniß eines Kindes herum, das ihm wohl Mühe machen mag, da die kleine Krabbe, hierin ähnlich andern Kindern, keine Minute ruhig bleibt.

Von all' den Meinen tausend Grüße und Glückwünsche zum Jahre 1863! Zu diesen Wünschen fügt auch die Seinen

Ihr

treu ergebener Genelli.

Das ganze Katzengeschlecht setzt aber nicht die Pfoten wie Sie verehrter Freund Ihre Bestien marschiren lassen, in welchen Fehler schon viele Künstler verfallen sind, außer die Antiken.

---

1) Die vier Elemente im Speisesaal des Palais Sina in Wien, ausgeführt von Eisenmenger und Griepenkerl.

2) Bacchus auf der Insel Andros verwandelt Wasser in Wein. Farbenskizze aus Rahl's Nachlaß vom Großherzog von Oldenburg angekauft.

3) Der Karton in der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Das Oelgemälde im großherzoglichen Museum zu Weimar.

4) Die achte allgemeine deutsche Künstler-Versammlung vom 17.—21. Aug. 1863 in Weimar ... Von Dr. O. von Schorn. Weimar 1863.

54. Rahl an Genelli.

(Wien, im März oder April 1863.)

Hochverehrter Freund!

Obgleich Sie tagtäglich in meinen Gedanken und Gesprächen eine bedeutende Rolle spielen und obwohl ich keine größere Freude mir wünschte als daß Sie hier in Wien Ihren Sitz hätten, damit ich mich an Ihren Gedanken und Werken freuen und stärken könnte, so ging doch wieder ein so langer Zeitraum hin ehe ich daran komme Ihnen zu schreiben. Ich bin gegenwärtig mit Aufträgen wahrhaft überbürdet und denke mir oft wären sie um 10 Jahre früher gekommen ich wäre glücklich gewesen und hätte selbe mit Ruhe und Muße zu stande bringen können, jezt soll ich mich übermäßig anstrengen wo am Ende doch eine gewisse Lust zur Bequemlichkeit Platz greift. So geht es daß selbst das was man sich wünscht im Überfluß zur Plage werden kann.

Ich arbeite seit langem an einer neuen Komposition der Cimbernschlacht, nächstens werde ich Ihnen eine Photographie davon senden und Sie dann um Ihren Rath bitten. Ich bin aus lauter Streben es ja gut zu machen beynahe darüber verwirrt geworden und bedarf Ihrer Anschauung und freyen Aeußerung um über mich selbst ins Klare zu kommen. Zugleich sende ich Ihnen mit diesem Schreiben 12 Figuren welche ich vorigen Herbst auf ein Haus malte, auch habe (ich) 20 Darstellungen aus dem Argonautenzuge[1]) für den Grafen, Fries in 3 Zimmer vertheilt gemacht welche noch nicht photographirt sind, sonst würde ich mir Ihren Rath ausbitten. Wie steht es nun mit Ihrem Werke Jupiter auf Liebesabentheuer ausgehend, und mit der Lykurgosschlacht welche mir immer vor Augen steht, und mir große Sorgen macht etwas an die Seite stellen zu sollen, das nicht gar zu schlecht würde. Ich habe auch jemand gefunden der seinen Speisesaal mit der Mythe des Paris geschmückt haben will. So wird also auch das Projekt obgleich in ganz anderen Räumen und Vertheilung der Gegenstände zur Ausführung kommen[2]).

Bey der Künstlerversammlung werde ich nach Weimar kommen wenn ich gesund bin, darauf können Sie sicher seyn, ich freue mich von ganzem Herzen, und wünsche daß ich länger bleiben könnte. Diese Tage sollen mich entschädigen für so lange Entbehrung. Wie geht es Ihrer Familie, was macht Camillo? Es freut mich sehr ihn wieder zu sehen. Sein bescheidenes und so männliches Wesen, sein sinniger Geist und sein Streben gefällt mir ausnehmend, und Ihre liebe Lätitia und Gabrielle, bitte mir sammt Ihrer verehrten Frau Alle herzlich zu grüßen. Wenn ich hoffen dürfte recht bald eine Kritik meiner Figuren, aber ich bitte schonungslos nicht so milde wie gewöhnlich verehrter Freund so werden Sie mir die größte Freude machen. Leider bin ich wieder Professor[3]) geworden — ich hätte es nicht angenommen hätte man nicht beynahe gepreßt dazu. Man wünschte daß bey den großen Werken die für Wien in Aussicht stehen, ich mein Urtheil und meinen Einfluß anwenden solle und da es den Leitern dieser Angelegenheit aufrichtig um die Förderung dieser Sache zu thun, so habe ich in den sauren Apfel gebissen obgleich sehr ungern. Nun wissen Sie Alles lieber Freund und lassen auch Sie mich bald etwas von Ihren Schöpfungen erfahren welches mir immer zum größten Vergnügen gehört das ich habe, und auf fröhliches Wiedersehen wie immer

Ihr

Sie hochverehrender
aufrichtiger Freund
C. Rahl.

55. Genelli an Rahl.

Weimar d 22ten April 1863.

Schon war ich im Begriff ein Briefchen an Sie trefflichster Freund abgehen zu lassen, als ich zu meiner Freude Ihr Schreiben erhielt was mir wiederum Kunde brachte von Ihrem staunenswehrten Riesenfleiß und ungemeinen Produktivität, mit welchen Eigenschaften ich mich leider mit Ihnen nicht messen kann.

An Ihren zwölf lebensfrischen Figuren von denen alle in den Bewegungen paßlich und schön gedacht, geschmackvoll drapirt und von reitzenden Gesichtsbildungen sind, konnte ich mich gar nicht satt

---

1) Die Entwürfe zum Bildercyklus „Der Argonautenzug" für den Grafen Wimpffen sind nicht ausgeführt. 20 Sepiazeichnungen im Besitz des Rechnungsrathes L. Wittmann in Wien.

2) Der einheitliche Gemäldecyklus, die Mythe des Paris darstellend, befindet sich im Speisesaal des Palais Todesco in Wien. Die Vollendung von Griepenkerl erlebte der Meister nicht mehr. Rühmenswerth ist die von Hansen entworfene, mit den Malereien übereinstimmende Dekoration des Raumes. Rahl hat sich, wie C. v. Lützow hervorhebt, in seiner Parismythe dadurch als wahrhaft schöpferischer Geist bewährt, daß er wie auch zumeist Genelli den Sagenstoff des klassischen Alterthums in congenialer Weise fortzubilden verstand und das einheitliche Ganze der Parismythe zum ersten Male cyklisch entrollte. Presse, 1865, Nr. 211: „Rahl's letzte Werke."

3) Am 20. Febr. 1863 erhielt Rahl die durch das Ableben Kupelwieser's erledigte Professur der Malerei an der Wiener Kunstakademie mit einem Jahresgehalte von 1260 fl. Früher bekleidete Rahl eine ähnliche Stellung vom 15. Jan. bis 15. Okt. 1851.

sehen, habe mich aber dennoch heut von ihnen getrennt indem ich mir die Freiheit nahm sie der hiesigen permanenten Kunstausstellung zu übergeben damit auch Andere sich daran erfreuen mögen.

Es freut mich sehr, daß Sie Gelegenheit erhielten Bilder zu malen aus der Mythe des Paris auf welche Compositionen ich ungemein begierig bin, da sich gewiß etwas Bedeutendes aus diesem noch nicht abgedroschenen Vorwurf machen läßt — und Sie sind ja der Mann dazu!

Daß Sie sich fest vorgenommen haben diesen Sommer nach Weimar zu kommen entzückt mich sehr, Gott gebe nur, daß nicht Unwohlsein Sie daran verhindert. Hoffentlich werden Sie diesmal genöthigt sein bei uns zu wohnen und nicht in einem Gasthofe, denn bei den wenigen Gasthöfen die Weimar hat und die alle überfüllt sein werden, werden Sie zu unserer Freude gezwungen sein bei uns vorlieb zu nehmen!

Mit meinem Bilde (die Nacht und Jupiter) bin ich nicht sehr weit, denn ich habe es erst jetzt übermalt — unsere Gabrielle war auf einige Wochen hier und war Schuld, daß ich gar nichts arbeitete — Wir sprachen oft von Ihnen — Gabrielle läßt Sie sehr grüßen, so auch meine Frau, Letizia und Camill dem es sehr schmeichelt, daß der Rahl an ihm Gefallen hat.

Da Sie verehrter Freund wahrscheinlich Albert Zimmermann öfter sehen so bitte ich nicht zu vergessen ihn von mir zu grüßen, denn hoffentlich wird er sich noch meiner erinnern. Wahrscheinlich ist er noch eben so produktiv wie früher und liefert noch eben so geistreiche Bilder wie einst in München.

Doch nun Gott befohlen theuerster Freund und es erhalte der Sie wohl und heiter und seien Sie nicht so übertrieben fleißig was für Geist und Körper nachtheilig werden könnte!

Ihr stets ergebner Freund
B: Genelli.

56. Genelli an Rahl.

Weimar d 13ten Juni 1863.

Hochverehrter Freund!

Diese Zeilen sende ich nicht blos an Sie um Sie daran zu erinnern, daß fals Sie als Festgast zu dem Künstler-Congreße der im Laufe dieses Sommers hier sich versammeln wird, erscheinen wollen — es ja nicht verschmähen bei uns zu wohnen, da Sie bei den wenigen gewiß überfüllten Gasthöfen Weimar's kein Unterkommen finden würden. Machen Sie uns nun die Freude in diesen unsern Vorschlag einzugehen und uns zu schreiben ob Sie kommen werden.

Diese Zeilen sollen aber auch die Frage enthalten wie es Ihnen physisch ergeht und fals Sie wohlauf sind woran Sie beschäftigt sind — wie steht es mit der Schlacht für v: Schack? haben Sie diese Composition bereits zu malen begonnen? Ich selbst habe über 3 Wochen nicht einen Strich gemacht, weil mich ein verdammtes Übel Hexenschuß genannt daran hinderte.

Neulich erfuhr ich, daß Herr v: Lützow von München nach Wien übergesiedelt sei — wahrscheinlich kennen Sie diesen liebenswürdigen geistreichen Mann von München her. Sollten Sie (woran ich nicht zweifle) mit ihm zusammen kommen so vergessen Sie ja nicht ihn, mit dem ich sehr angenehme Stunden verlebte, von mir herzlichst zu grüßen.

Wissen Sie nicht ob es wahr sei, daß Fohr[1]) nicht mehr unter den Lebenden weilt? Verdelle müßte ja dies sehr nahe gehen.

So wenig mich die hier abzuhaltende Künstlerversammlung intressirt, so hat sie doch das Gute, daß ich einige mir wehrte Männer unter denen Sie theuerer Freund und Brugger, fals der kommt, woran ich zweifle, obenanstehen — schreiben Sie also bald damit ich dem Bequartierungs-Comite sagen kann wer bei mir absteigen werde, denn nur 2 höchstens 3 Freunde vermag ich zu beherbergen.

Tausend Grüße von uns Allen!

Ihr
treuergebener B: Genelli.

Was mag v: Lützow bewogen haben, daß er München verließ?

57. Rahl an Genelli.

Verehrtester Freund!

Sie werden sich gewiß schon sehr verwundert haben, daß ich so lange auf Ihre gastfreundliche Einladung nicht geantwortet habe, allein die Ursache ist eine nur zu natürliche. Ich befand mich gerade diese Zeit über weniger wohl als längere Zeit vorher, und wollte durchaus ehe ich etwas bestimmtes schreiben konnte abwarten ob die Sache sich wieder geben oder noch unangenehmer sich gestalten wollte. Da es jetzt den Anschein hat als sollte sich die Sache wieder geben so hoffe ich auch wieder mit mehr Zuversicht Sie in Weimar zu sehen. Es wäre aber allerdings sehr wahrscheinlich daß ich früher als die. Versammlung oder später käme, da mir nur Sie zu sehen und mich an Ihnen und Ihren Werken zu erfreuen überhaupt dabey im Sinne liegt, und da ich erstens die Ferien abwarten muß um fortzukönnen und zweitens meine Arbeiten so weit seyn müßen um meinen Schülern die nöthigen Materialien geliefert zu haben sich in meiner Abwesenheit an dem Fortschritt der begonnenen Arbeiten beschäftigen zu

1) D. Fohr, geb. 1801, Landschaftsmaler.

können. Das auf einen bestimmten Datum zu bestimmen ist mir heute noch unmöglich, daß es aber im Laufe des August geschehen wird steht fest. Indem ich Ihnen also meinen verbindlichsten Dank für Ihre Einladung sage und sie annehme falls es mir möglich ist gerade zu diesem Termine nach Weimar zu kommen, so füge ich noch hinzu daß ich alles anwenden werde was möglich ist um dieses langersehnte Ziel mit Sicherheit erreichen zu können.

Vor einigen Tagen war Brugger hier. Ich führte ihn zu Sina um Ihm Ihre herrlichen Werke zu zeigen, worüber er ganz entzückt war besonders aber über Sapho da ihm diese Composition noch ganz neu war. Auch Baron Schack hat mich besucht, und war nicht wenig erstaunt zu finden daß ich eine ganz neue Composition zu meiner Schlacht gemacht habe. So bald die Zeichnung fertig ist werde ich sie Ihnen senden, mit Ihnen über diese Arbeit zu sprechen wird mir unter die größten Genüsse gehören die ich nur wünsche. Es werden wohl noch einige Monate verstreichen bis ich sie anfangen kann zu malen, das Studienzeichnen nimmt so viel Zeit in Anspruch dazu. Dann muß ich zur Mythe des Paris 16 Cartons zeichnen eine furchtbare Arbeit, aber schön. Über die Darstellung den Tod des Achill[1]) betreffend möchte ich wohl Ihre Ansicht gerne vernehmen, mit den übrigen bin ich ziemlich im Reinen. Ich freue mich von ganzem Herzen, Sie recht bald zu sehen und einige Tage wieder Worte der Weisheit und der Kunst von Ihnen zu hören. Also so weit es in meiner Macht steht über die Zukunft zu gebiethen, so können Sie überzeugt seyn daß ich Sie bald sehen werde. Einige Tage vor meiner Abreise schreibe ich Ihnen noch das genauere. Viele Grüße an die Ihrigen, welche ich nur zu beläßtigen und zu stören fürchte. Also nochmahls meinen herzlichsten Dank für Ihre freundliche Einladung. Auf baldiges Wiedersehen

Ihr

Sie hochverehrender Freund

Wien den 25 Juny 1863. Carl Rahl.

58. Rahl an Genelli.

(Wien, im Septbr 1863.)

Verehrtester Freund!

Du wirst gewiß schon gedacht haben daß ich mir lange Zeit lasse ehe ich Dir meine Ankunft in Wien melde. Indessen zwey Tage nach meiner Rükkehr habe ich mir das verfluchte Fieber wieder geholt und bin erst jezt im Stande Dir meinen Dank für Deine liebevolle Gastfreundschaft nochmals auszusprechen und zu bitten Deiner verehrten Frau und Familie mich zu entschuldigen daß ich so lange Sie incomodirt habe. Übrigens werden mir für lange Zeit diese Erinnerungen zur Freude gereichen. Ich habe vor Dich schon wieder zu quälen und Dich zu bitten beyliegende 3 Entwürfe zu vergleichen und mir Deine unverholene Meinung darüber mitzutheilen. Daß ich alle Anstrengung aufgewendet habe und keine Mühe gespart wirst Du sehen, aber jezt ist auch meine Weisheit zu Ende und ich schätze mich glücklich an Dich appeliren zu können um ins Klare zu kommen, welches die Sache sowohl am besten ausspricht, als auch als Bild am meisten Wirkung machen dürfte. In München sah ich Verdelle der große Freude hatte als ich Ihm von Dir erzählte was ich sah und wie Du Dich befindest und daß Du seiner noch freundlichst gedenkst. Er hat ein Weib gemalt das eben im Begriff ist sich die Sandalen zu lösen um ins Bad zu steigen. Die Figur ist schön erfunden und gut gemalt, ich glaube es ist das beste was ich von ihm sah.

Nun das Getümmel wieder vorüber ist wirst Du Dich erst wieder wohl zu Hause fühlen und an Deinem Lykurgos weiter schaffen. Wie oft kam mir noch der Sisyphos in den Sinn, ich freue mich ihn einst vollendet zu sehen. Gehen die Herren noch immer fleißig auf die Hasenjagd[2]) in der Kunst? Ich lege für Wislicenus[3]) eine Hypatia bey welche ich Ihm versprach, und die 4 Welttheile von Rubens von denen ich Dir öfter sprach. Indem ich mich der Hoffnung hingebe recht bald von Dir eine wo möglich scharfe Kritik zu vernehmen bitte ich Dich mir Deine hochverehrte Frau u. Familie zu grüßen, und recht bald Gelegenheit zu finden Dich oder von den Deinen bey mir als Gast jemand bewirthen zu können. Nochmahls tausend Grüße und tausend Dank.

Mit größter Verehrung

Dein

aufrichtiger Freund

C. Rahl.

---

1) Achill fällt durch das Geschoß des Paris. Im Cyklus der Parismythe. Br. 54. Anm. 2.

2) Hiermit bezeichnet Rahl scherzweise die Genremalerei. Der Ausdruck findet sich in demselben Sinne bereits in J. A. Koch's moderner Kunstchronik, wo die Historienmalerei als „Löwenjagd" bezeichnet wird.

3) H. Wislicenus, geb. 1825 in Eisenach, Historienmaler, Genelli's Freund. Br. 59. 76. 77.

(Fortsetzung folgt.)



Eckhout, Porträt, radirt von J. Eissenhardt. Auch dieses treffliche Bild gehört dem Städel'schen Institut und zwar bildet es eine seiner frühesten Erwerbungen: es wurde 1817 für 166 Gulden gekauft. Es stellt das Bildniß Oliver Dapper's dar, eines Arztes, welcher als geographischer Schriftsteller sich einen Namen gemacht hat. Wie es sich für den Gelehrten ziemt, sitzt er in seiner Studirstube, von seinem Arbeitszeug umgeben. An der Wand hängt ein Plan von Amsterdam, auf dem Tische liegt ein Buch aufgeschlagen, wohl eines, dessen Verfasser der Gelehrte selbst ist. Klar und ruhig, aber auch selbstbewußt sitzt er da und schaut uns mit seinem denkenden Auge an; es läßt sich wohl begreifen, daß in diesem Kopfe manche Vorurtheile geschwunden und an ihre Stelle Wissen und vernünftiges Ueberlegen getreten sind — Gründe genug dafür, daß ihn die Pfaffen seiner Zeit als ungläubig und gottlos verschrieen haben. — Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 0,71 Meter hoch, 0,55 Meter breit und ist mit „G. v. Eekhuot fecit" bezeichnet. Oben rechts steht noch: Aetatis 71 A° 1669".

V. V.

Veit Stoß als Erzgießer. Veit Stoß war bekanntlich nicht nur ein hochbegabter Künstler, sondern auch ein in allen Zweigen der Technik erfahrener und geschäftskundiger Mann. Daß er als Holzschnitzer, Steinbildhauer, Kupferstecher und Ingenieur thätig war, habe ich in meiner Monographie über ihn in Dohme's „Kunst und Künstler" ausführlich dargelegt. Daß er aber auch in Bronce gegossen hat, ist mir erst kürzlich durch einige Notizen bekannt geworden, welche Archiv-Sekretair Mummenhoff aus den Rathsverlässen des Königl. Archivs zu Nürnberg gezogen hat und welche er ihrem Wortlaute nach demnächst im „Anzeiger für Kunde Deutscher Vorzeit" publiciren wird. Darnach erhielt Veit Stoß im Jahre 1514 von Kaiser Maximilian I. den Auftrag, „etliche Bilder von Messing zu gießen", gegen dessen Ausführung aber die Nürnberger Rothgießer als Beeinträchtigung ihres Gewerbes protestirten. Der Rath jedoch bedeutete den geschwornen Meistern, sie möchten „für dies Mal zulassen, daß Stoß die gemachte Form gieße", — „denn sonst würde es große Ungnade bei Seiner Majestät geben". Dann beschwerte Stoß sich beim Rathe, daß in Folge der Verzögerung seine Form „verdorrt" sei und verlangte Schadenersatz, wurde mit diesem Gesuch jedoch abgewiesen. Darauf bat er mit Rücksicht auf Seine Majestät um eine Stelle, wo er gießen könne, worauf der Rath ihm „zu seinem vorhabenden Guß eines kupfernen Bildes" — „einen Zwinger lieh". Welche Gußwerke dies waren, ist nicht überliefert. Doch liegt, bei Berücksichtigung der schwierigen Umstände, unter welchen die Statuen für das Grabmal des Kaisers Max (siehe Lübke in der Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung 1863, Nr. 127) in der Hofkirche zu Innsbruck zu Stande kamen, die Vermuthung nicht fern, Veit Stoß habe einige dieser Statuen gegossen und dem Stil nach zu schließen — so weit ich aus Abbildungen urtheilen kann — wäre es nicht unmöglich, daß die Statuen von Sigismund Herzog von Oesterreich, die des heiligen Leopold, vielleicht auch die der Herzogin Cimburgis von Veit Stoß herrührten.

R. Bergau.





Rembrandt pinx. W Unger sculps.

BILDNISS EINER JUNGEN HOLLÄNDERIN.

Das Original in der k.k. akadem. Galerie in Wien.

Druck v. Fr. Felsing München

Das Theater des Dionysos zu Athen.

Aufgenommen und gezeichnet von Ernst Ziller.

Erläuternder Text von Leop. Julius.



Das steinerne Theater des Dionysos (*τὸ θέατρον τὸ Διονυσιακόν, τὸ ἐν Διονύσου θέατρον* oder kurz *τὸ θέατρον*), am Südabhange der Burg zu Athen im heiligen Bezirke des Gottes gelegen, wurde erbaut, nachdem in der 70. Olympiade (500 v. Chr.) bei Gelegenheit des Wettstreites zwischen Aischylos, Choirilos und Pratinas die Schaugerüste des alten hölzernen Theaters unter der Menschenmenge zusammengebrochen waren. Genaueres über Größe und Einrichtung des Theaters erfahren wir nicht. Daß die Verwüstungen der Stadt durch die Perser auch das Theater betrafen, ist wohl anzunehmen, ebenso daß bei dem glänzenden Wiederaufbau der öffentlichen und gottesdienstlichen Gebäude nach den Perserkriegen auch das Theater größer und stattlicher wieder aufgeführt wurde. Direkte Nachrichten haben wir erst wieder aus Ol. 109,2 (343/2). Aus diesem Jahre stammt ein Volksbeschluß, in dem der Rath für die Besorgung der *εὐκοσμία* des Theaters gelobt wird. Worin die Herstellung dieser *εὐκοσμία* (wörtlich: gute Einrichtung), als deren Leiter wir Kephisophon kennen, bestand, wird nicht näher berichtet. Lykurg, der bekannte Redner, dessen glänzender Finanzverwaltung Athen eine Nachblüthe des Perikleischen Zeitalters verdankte, übernahm das Werk halbfertig und vollendete es nicht vor Ol. 112, 3 (330/29). Er war es auch, auf dessen Antrag die Erzstatuen der drei großen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides aufgestellt wurden. Aus vorchristlicher Zeit haben wir nur noch die eine Nachricht, daß Eumenes II. von Pergamos (197—59) hinter dem Bühnengebäude eine Säulenhalle aufführen ließ, um dem Publikum bei etwa eintretendem Unwetter Schutz zu bieten. Von nun an fehlen alle Nachrichten bis in das dritte Jahrhundert n. Chr., aus dem eine Inschrift auf der obersten Stufe der aus der Orchestra auf die Bühne führenden Treppe stammt. Sie sagt, daß Phaidros aus Athen, Sohn des Zoilos, die Bühne herrichten ließ. Dies sind die wenigen Nachrichten, die uns aus dem Alterthum über die Baugeschichte des Theaters des Dionysos überkommen sind [1]).

Im Laufe des Mittelalters wurde das Einbauten, Zerstörungen und Verschleppungen ausgesetzte Theater der Art verschüttet, daß nur noch wenige Reste zu sehen waren, deren Zugehörigkeit zum Dionysostheater man nicht einmal erkannte, vielmehr suchte man dieses

---

1) Die Quellen finden sich vollständig gesammelt bei Wachsmuth, Die Stadt Athen im Alterthum, an den das Theater betreffenden Stellen.

in den Ruinen des Herodestheaters. Der Erste, welcher das Richtige traf, war Chandler, dessen Ansicht aber nicht gleich gebührend gewürdigt wurde. Später stellte Oberst Leake in seiner Topographie Athens diese Ansicht mit Hilfe einer römischen Münze aus der Payne-Knight'schen Sammlung im Britischen Museum[1]) außer allen Zweifel. Wir sehen auf dieser Münze die vordere Bühnenwand, die Orchestra, den mehrfach getheilten Zuschauerraum, weiter oben die Grotte des Thrasyllos, die südliche Burgmauer und darüber hervorragend den Parthenon und die Propyläen. Durfte auch, wie wir unten bei Beschreibung der erhaltenen Reste sehen werden, der Münze für die Angabe der Details keine Autorität zugestanden werden, so war doch die ganze Situation so klar dargestellt, daß nun die Lage des Theaters vollkommen gesichert war.

Ernstliche Ausgrabungen wurden nach einigen von Pittakis und Rhangabis veranstalteten, erfolglosen Versuchen gegen das Ende der fünfziger Jahre auf Anrathen von Rhusopulos durch die Archäologische Gesellschaft in Athen veranstaltet. Die obersten, vor der Grotte des Thrasyllos liegenden, in den Fels gehauenen Stufen wurden freigelegt, die Ausgrabungen aber bald in Folge eines Konfliktes zwischen der Gesellschaft und dem Ministerium eingestellt. Im Jahre 1862 kam Strack, der durch sein Werk über das altgriechische Theatergebäude allbekannte Schüler Schinkel's, nach Athen und begann am 17. März die Aufdeckung des Theaters auf eigene Kosten. Zuerst wurde etwa in der Mitte des unteren Theiles des Zuschauerraumes ein nach Süden laufender Graben angelegt. Nach fünftägiger, von athemloser Erwartung begleiteter Arbeit stieß man am Abend des 22. auf die erste Sitzstufe und zwar, wie sich später herausstellte, auf die 17. von unten im 6. Keile (von Osten gezählt). Nun wurden die Stufen weiter nach unten verfolgt, die zunächst nach Westen liegende Treppe freigelegt, und am 3. April fand man im 7. Keil auf der dritten Stufe von unten den marmornen Doppelthron des Strategen und des Heroldes. Noch wenige Stufen tiefer, und man war bis in die Orchestra hinab vorgedrungen. Jetzt konnte die Arbeit, deren Kosten inzwischen der König von Preußen übernommen hatte, mit mehr Kräften betrieben werden, und auch die Archäologische Gesellschaft stellte neidlos dem deutschen Architekten weitere Kräfte zur Verfügung. Am 3. Juni schied Strack von Athen und überließ die Vollendung des Werkes der genannten Gesellschaft, welche denn auch mit einigen Unterbrechungen bis zum Jahre 1865 nicht nur fast das ganze Theater, sondern auch die nächste Umgebung, besonders nach Süden hin, ausgegraben hat. Die Nordwestecke wurde erst im Jahre 1877 bei Gelegenheit der Freilegung des ganzen Südabhanges der Burg aufgeräumt. Nur der östliche Theil des ganzen Terrains bedarf noch weiterer Nachforschungen.

Ueber die Ausgrabungen des Jahres 1862 liegen sehr ausführliche Berichte von Rhusopulos in der Archäologischen Ephemeris 1862 und von Kumanudis im Philistor, Band 3 und 4 vor. Den ersten zusammenhängenden Bericht lieferte Vischer im N. Schweiz. Museum III, 1863, S. 1 ff. und 35 ff. Der erste Plan wurde von Ziller aufgenommen und, von Rhusopulos mit kurzem Text begleitet, im Decemberhefte der Archäologischen Ephemeris 1862 publicirt. Er zeigt den Stand der Ausgrabungen bis Ende März 1863. Auf Grundlage dieser Pläne gab Linder seine Arbeit: Dionysos-Theatern i Athen (Stockholm 1865) heraus. Den heutigen Zustand des Theaters veranschaulicht eine kleine in Holzschnitt ausgeführte Grundrißskizze in Nummer 665 der *Ἐφημερὶς τῶν φιλομαθῶν*

1) Abgeb. bei Leake, Topographie Athens, Taf. I, Fig. 2.

1868, mit kurzem Text von Rhusopulos. Eine umfassende Arbeit vom Entdecker Strack selbst wird seit Jahren mit Sehnsucht erwartet.

Der in unserer Zeitschrift publicirte Plan ist der erste, der das Theater mit seiner Umgebung im jetzigen Zustande darstellt. Er ist im Jahre 1870 von Ziller aufgenommen und gezeichnet, im Jahre 1877 revidirt und ergänzt worden. Einige Ein- und Anbauten spätrömischer Zeit, welche mit dem Bau des Theaters nicht organisch zusammenhängen, sind nicht eingetragen worden, um der Deutlichkeit des Planes bei seiner Kleinheit nicht zu schaden; doch wird ihrer im Texte Erwähnung gethan werden. Der Text beabsichtigt in erster Linie nichts zu sein, als eine Erläuterung der gegebenen Pläne und Abbildungen; doch ist zu gleicher Zeit danach gestrebt worden, die Baugeschichte des Theaters möglichst klar zu legen.

* * *

Wie jedes altgriechische Theater, so zerfällt auch das unsere in drei Haupttheile: den Zuschauerraum, die Orchestra und das Bühnengebäude. Wir wollen nun in dieser Reihenfolge die erhaltenen Reste betrachten und zum Schluß noch einen Blick auf die Umgebung des Theaters werfen, so weit diese bisher frei gelegt worden ist.

Der Zuschauerraum

(*κοῖλον*, cavea) bildet einen nach Süden geöffneten Kreisabschnitt von ca. 250 Graden, an dessen Enden sich schwach konvergirende gerade Mauern ansetzen. Der Kreisabschnitt ist aber keineswegs regelmäßig: nach Norden ist er etwas platt gedrückt, außerdem ist, nach den Stirnmauern des Raumes zu urtheilen, der Radius der östlichen Hälfte um 7 Meter größer als der der westlichen. Veranlassung zu ersterer Abweichung war der Umstand, daß östlich von der Axe des Theaters der Felsen stark vorsprang, und man denselben aus Ersparniß nicht gar zu tief abarbeiten wollte. Einen Grund zur zweiten Abweichung habe ich nicht finden können.

Der ganze Raum ist im Westen auf der südlichen Strecke (e—f—g im Plane) durch starke Futtermauern mit rechts und links auslaufenden Armen aus Conglomeratstein gestützt. Davor liegt eine in der saubersten Weise ausgeführte Mauer aus Poros; sie hat nichts zu stützen, ist vielmehr nur Blendmauer. Ebenso scheint es, so weit die bisher aufgedeckten Theile ein Urtheil zulassen, auf der ganzen Ostseite gewesen zu sein. Anders verhält es sich auf der nördlichen Strecke der Westseite. Bei e läuft nach Westen eine Porosmauer (c) aus, welche mit der Theatermauer in Verband liegt. Heute steht darauf noch ein Stück mittelalterlicher Mauer, welche an ihrem östlichen Ende in einem stumpfen Winkel nach Norden umbiegt. Einige Meter nördlich davon liegt, mit ihr ein wenig konvergirend, eine andere Mauer (b) aus Conglomeratstein. Zwischen beiden ist die Umfassungsmauer des Theaters unterbrochen. Nördlich von der zweiten Mauer läuft, und zwar in Verband mit ihr, die Stützmauer des Theaters aus Conglomeratstein weiter, aber so weit hinausgerückt, daß ihr Radius dem der Blendmauer der südlichen Strecke entspricht. Deswegen hat sie hier auch nur nach innen hin liegende Arme. Nach dem westlich in der Tiefe liegenden Asklepieion hin war sie schwach mit Poros verkleidet. Im Norden westlich von der Axe bildet die Kreislinie nicht die Grenze des Theaters, sondern es steigen die Sitzstufen noch ein Stück den Felsen hinan und werden im Westen durch eine

Conglomeratsteinmauer (a) gestützt. Oestlich von der Axe bildet der künstlich abgearbeitete Felsen, der im Alterthume den Namen *κατατομή* führte, die Grenze. Etwa in der Mitte dieser Partie, also nicht in der Axe des Theaters, sondern östlich davon, findet sich eine jetzt der Panagia Spiliotissa geweihte Grotte, deren Front früher durch das erst in diesem

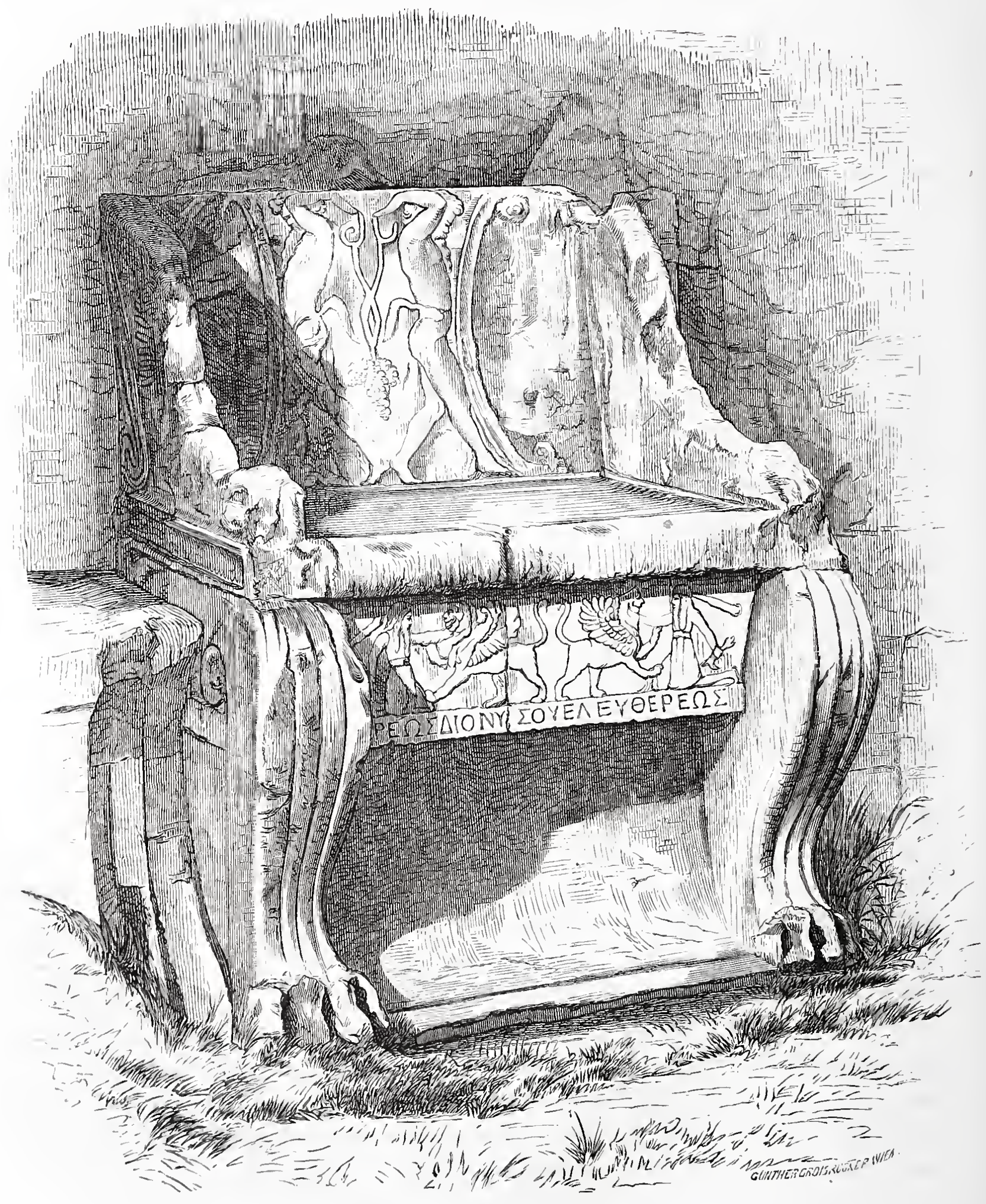


Fig. 1. Der Thron des Dionysospriesters.

Jahrhundert zerstörte choragische Monument des Thrasyllos geschmückt wurde[1]). Nach Süden hin werden die beiden Stirnen des Zuschauerraumes durch große Mauern aus Conglomeratstein gestützt, welche in ihrer Verlängerung nach der Mitte in einem sehr

1) Abgeb. Stuart, Alterthümer von Athen, II, Lief. VIII, Taf. I ff.

ſtumpfen Winkel zuſammenſtoßen. Auch dieſe Mauern ſind wieder durch ſtarke Poros-mauern verkleidet (g—h und i—k).

Der auf dieſe Weiſe nach Außen hin geſtützte und begrenzte Raum legt ſich um die Orcheſtra, welche einen durch Tangenten verlängerten Halbkreis bildet. Er ſteigt in Stufen

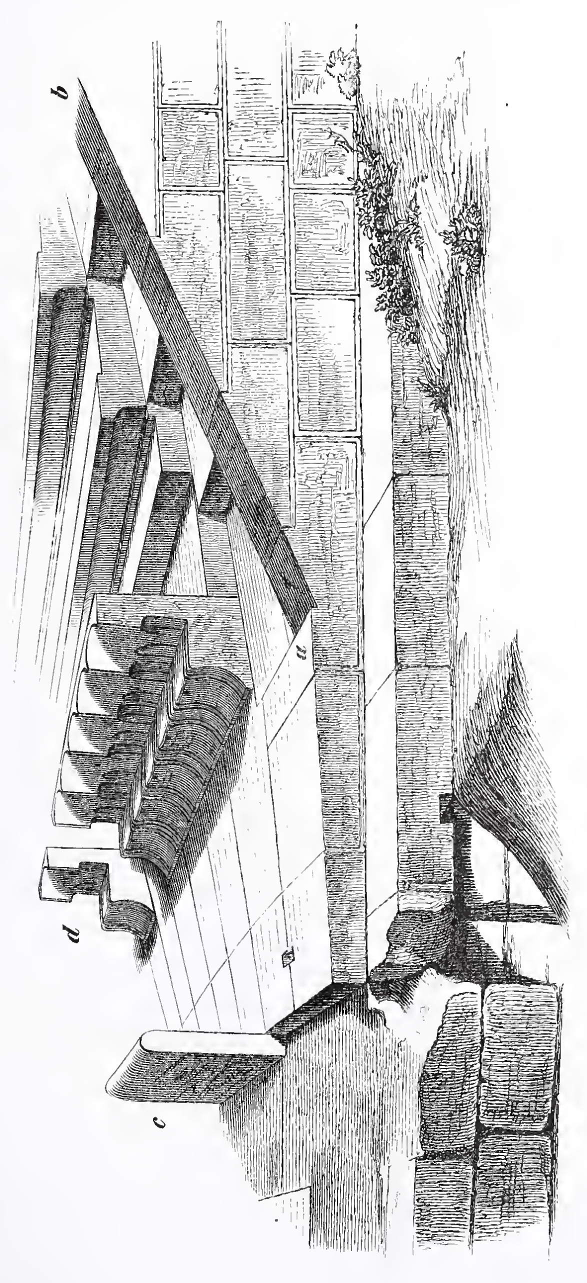


Fig. 2. Stirnmauer des Zuſchauerraumes im Dionyſostheater.

bis zu ſeinen Begrenzungen hinauf. Dieſer gewaltige Stufenkomplex aus Porosſtein iſt zum größten Theil in die feſte, gewachſene Erde gebettet, nur in den obern Theilen auf Fundamente von Conglomeratſtein; vor der *κατατομή* aber bildet der künſtlich hergerichtete Fels die Stufen. Er wird durch Treppen (*κλίμακες*, scalae) — 14 an der Zahl, von denen die beiden äußerſten dicht an den Stirnmauern liegen — in 13 Keile (*κερκίδες*, cunei) getheilt. Die Treppen haben eine durchſchnittliche Breite von 0,70. Eine concen-

trische Theilung (*διάζωμα*, praecinctio) hatte das Theater nicht, nur führte von Ost nach West ein breiter Weg mitten hindurch. Der Aufgang ist im Osten klar erkennbar, der Ausgang, lief im Westen durch die Mauern b und c gestützt, südlich vom Asklepieion hinab.

Die unterste Stufe, welche aus zwei Platten besteht und einen leisen Fall nach vorn hat, hält mit ihrer Vorderseite die Rundung der Orchestra inne. Nicht so mit ihrer Hinterseite, denn in der Mitte beträgt ihre Tiefe 2, an den Seiten aber 3 M. Auf dieser Stufe standen und stehen noch zum größten Theile Throne aus pentelischem Marmor, meist zu zwei oder drei aus einem Stück gearbeitet. Auch einige auf der zweiten und dritten Stufe gefundenen Throne sind mit einer Ausnahme, von der unten die Rede sein soll, auf die erste Stufe zu verweisen [1]). In jedem Keile finden sich fünf solcher Throne, nur in den beiden äußersten sechs. Sie haben eine durchschnittliche Breite von 0,64 und eine Tiefe von 0,60. Jeder Keil hat mithin, vorn bei den Thronen gemessen, eine Breite von 3,20, nur die beiden äußersten, welche einen Thron mehr haben, 3,84. Im mittelsten (7.) Keile, in der Mitte der ganzen Reihe, steht der Thron des Dionysospriesters (Fig. 1), der größte und prächtigste von allen: er ist 0,82 breit und 0,75 tief. Seiner Breite zu Liebe mußten, da man den Keil nicht breiter als die andern machen wollte oder konnte, die beiden Throne rechts und links von ihm sich mit 0,60 Breite begnügen.

Der reiche Reliefschmuck des Hauptthrones ist noch nicht genügend publicirt. Die Erhaltung ist bis auf die fehlende Bekrönung der Rücklehne und die Kanten der Seitenlehnen eine gute. Die Vorderfüße werden von Löwenklauen getragen, die Seitenleisten des Sitzes sind als Schwanenhälse gebildet. Die Rücklehne ist innen mit zwei bärtigen, mit Weinlaub bekränzten Satyrn, welche sich den Rücken kehren, geziert. Sie tragen mit den erhobenen, nach hinten gebogenen Armen eine große ornamental behandelte Weintraube. Die Arme, welche in ihrer Haltung an bekannte Atlantenfiguren erinnern, brachten früher, als der Thron noch vollständig war, die Wirkung hervor, als trügen sie zugleich die Bekrönung der Lehne. Auf den Armlehnen finden sich außen Eroten in knieender Stellung, welche zwei Hähne gegen einander loslassen. Auf der Vorderseite unter dem Sitze ist der Kampf asiatisch gekleideter, mit Harpen bewaffneter Männer gegen phantastisch gebildete Thiere (geflügelte Löwen mit Ziegenhörnern) dargestellt. Der allgemeine Bezug der Satyrn als Begleiter des Dionysos zum Inhaber des Thrones, dem Priester des Gottes, ist klar. Die Eroten mit den Hähnen rufen in uns die Erinnerung an die alljährlich zum Andenken an die Perserkriege im Theater abgehaltenen Hahnenkämpfe wach. Nur die Beziehung der auf der Vorderseite dargestellten Kämpfe ist noch nicht erklärt worden. In künstlerischer Beziehung ist die Komposition der flach behandelten Reliefs sehr zu loben: sie füllen den Raum in trefflicher Weise, und die in den tektonischen Aufbau unmittelbar eingreifenden Satyrn sind gut stilisirt. In der Zeichnung archaisiren die letzteren, ebenso wie die Kampfscenen, während die Eroten vollkommen freien und ungebundenen Stil zeigen. Wir werden nicht fehlgreifen, wenn wir die Entstehung des Thrones der ersten römischen Kaiserzeit zuweisen, einer Zeit, auf welche uns auch die an der Vorderseite sich findende Inschrift hinführt. Bemerkt sei noch, daß rechts und links neben den Füßen in die Stufe ein kleiner Marmorblock eingelassen ist, der ein Loch zur Aufnahme der Stangen einer Zeltbedachung trägt.

Alle übrigen Throne sind einfacher gearbeitet, ohne Armlehnen und ohne Reliefschmuck.

---

1) Vergl. Vischer a. a. O., S. 12.

Damit sich in den ausgehöhlten Sitzen kein Wasser ansammle, durchbricht ein kleiner Kanal den vorderen Leisten. Außerdem ist in jedem Throne vorn im Sitze ein kleines Loch angebracht, welches durch den Thron hindurch nach der ausgeschweiften Vorderseite führt; sie sind erst später eingehauen und dienten wahrscheinlich zur Befestigung von Sesselpolstern. Nur am Throne des Dionysospriesters und noch an zwei anderen finden sich diese Vorrichtungen nicht. An einigen Thronen findet sich auch in der Rücklehne ein Loch, dessen Bestimmung ich nicht festzustellen vermocht habe. Ferner sind stets an der Vorderseite unter dem Sitze Inschriften eingemeißelt, welche diejenigen Personen nennen, denen der Platz zukam. Es sind dies Bevorzugte, denen das Recht des Vorsitzes im Theater (Proedrie) zuertheilt war, Priester und Cultusbeamte, außerdem das Kollegium der Archonten, der Strateg und der Herold [1]). Die Inschriften gehören nicht ein und derselben Zeit an: sie reichen von der ersten römischen Kaiserzeit bis in die Zeit Hadrian's. Häufig ist eine ältere Inschrift ausgemeißelt worden, um einer anderen Platz zu machen, woraus hervorgeht, daß die Inhaber der Throne zu verschiedenen Zeiten gewechselt haben.

Hinter dieser Thronreihe läuft eine zweite, 0,81 breite Stufe, welche ihrer Schmalheit wegen als ein bloßer Rundgang aufzufassen ist. Dieser Zweck wird außerdem noch dadurch klar, daß sich zwischen dieser und der dritten Stufe, der ersten eigentlichen Sitzstufe, noch ein 0,18 hoher und 0,45 tiefer Fußplatz für die auf letzterer sitzenden befindet. Die beigegebene Fig. 2 macht den bisher beschriebenen Stufenbau deutlich. Sie zeigt uns die westliche Ecke der östlichen Stirnmauer des Zuschauerraumes bei i. Die schräg ansteigende Stirnmauer ist mit a—b bezeichnet. Gleich dahinter läuft die erste Treppe in die Höhe. Der obere Abschluß der Stirnmauer, die Brüstung, welche die die Treppe hinaufsteigenden vor dem Herabstürzen schützte, fehlt jetzt. Die Endigung dieser Brüstung mag man sich etwa wie im kleinen Theater zu Pompeji (Fig. 3) durch einen Atlanten hergestellt denken. Bei c sehen wir eine Balustrade aus pentelischem Marmor, welche die erste Stufe von der Orchestra trennt; von ihr wird bei Beschreibung der letzteren die Rede sein. Dann sehen wir auf der ersten Stufe die Throne des ersten Keiles, in den aber der Zeichner aus Versehen statt sechs nur fünf eingezeichnet hat, und bei d den ersten Thron des zweiten Keiles. Nun folgt die Umgangsstufe, darauf der Fußplatz für die dritte Stufe und schließlich die durchschnittlich 0,32 hohen und 0,85 tiefen Sitzstufen. Diese sind profilirt, wie man in der Zeichnung sieht. Die Sitzfläche hat eine Tiefe von durchschnittlich 0,33, der dahinter liegende etwas vertiefte Fußplatz für die auf der nächsten Stufe sitzenden von durchschnittlich 0,42; der dann noch übrige, wieder in einer Höhe mit der Sitzfläche liegende Theil ist durchschnittlich 0,10 tief. Die zwischen den einzelnen Keilen laufenden Treppenstufen haben dieselbe Höhe wie die Sitzstufen, doch sind sie zur Bequemlichkeit für die Steigenden so eingerichtet, daß die Vorderseite nur 0,22 hoch ist und die übrigen 10 Centimeter durch die Steigung nach der Hinterseite eingebracht sind. Die obere Fläche ist, um das Ausgleiten zu verhindern, gerillt.

Der Stufenbau ist zum größten Theil zerstört, die höchste erhaltene Stufenzahl ist 30. Der dann folgende Theil des Theaters bis hinauf zum modernen Wege durch dasselbe (s. den Plan) ist schon bis unter das antike Niveau ausgegraben worden, so daß durch Ausgrabungen hier nichts mehr zu Tage gefördert werden kann. Die Stufen sind verschleppt worden, eine Fundirung war nicht vorhanden, da, wie oben erwähnt, die

1) Vergl. Vischer a. a. O., S. 35 ff.; Keil im Philologus Suppl. II, S. 628 ff. und XXIII, S. 212 ff. und 592 ff.

gewachsene Erde als solche diente. Nur weiter oben sieht man wohlerhaltene Fundamente aus Conglomeratstein, besonders westlich von der κατατομή. Vor dieser selbst waren die Stufen in den lebenden Fels gehauen. Bei Niederlegung des an der nördlichen Hälfte der Westseite des Theaters hinlaufenden mittelalterlichen Befestigungsmauer sind eine Menge Stufen zu Tage gefördert worden, welche gewiß aus den oberen Theilen stammen.

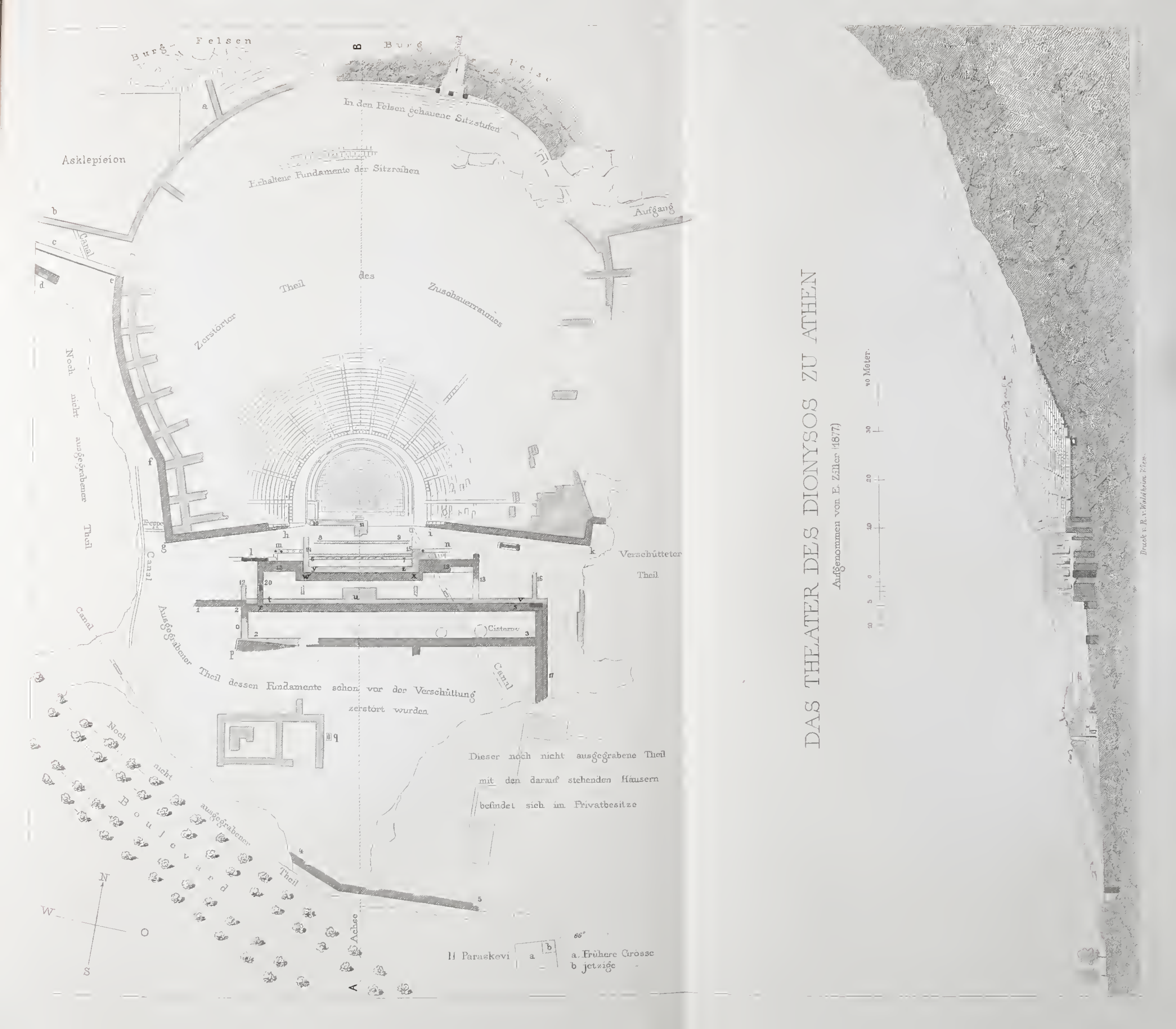
Auf den untersten Stufen bis hinauf zur 24. finden sich eine Reihe mehr flüchtig eingeritzter als eingemeißelter Inschriften sehr später Zeit [1]). Diese belehren uns, daß auch diese Stufen, wie die Throne der ersten, zur Proedrie berechtigten Personen eingeräumt waren. Neben einigen wenigen männlichen Cultusbeamten sind hier besonders die Priesterinnen vertreten.

Als weitere Eigenthümlichkeit sind die auf dem Rundgange hinter der Thronreihe und auf der dritten Stufe neben den Treppen eingehauenen viereckigen Löcher zu beachten, welche offenbar zur Aufnahme von Balken dienten, an denen Zeltdächer zum Schutze gegen die Sonne befestigt wurden. Wahrscheinlich sind sie erst in römischer Zeit eingehauen worden, da die einzige Stelle, aus der man auf ähnliche Einrichtungen in griechischer Zeit schließen könnte (Aeschin. gegen Ctesiph. § 76), es zweifelhaft läßt, ob unter den dort erwähnten φοινικίδες wirklich Zelttücher und nicht vielmehr Sitz- oder Fußteppiche zu verstehen seien.

Schließlich muß noch einiger Einbauten aus Hadrianischer Zeit Erwähnung gethan werden, welche keine Aufnahme in den Plan gefunden haben. Im mittelsten (7.) Keile steht auf der dritten und vierten Stufe, nicht eingeschoben in dieselben, sondern auflagernd, eine Basis aus pentelischem Marmor, 0,76 im □, 0,56 hoch, mit den Spuren einer Statue auf der Oberfläche. Wie die Inschrift in lateinischer und griechischer Sprache besagt, trug sie eine vom Areopag, dem Rathe der Sechshundert und dem Volke der Athener dem Archon Hadrian gesetzte Statue. Das Archontat des Hadrian fällt in das Jahr 112, und somit ist die Zeit der Aufstellung zu bestimmen. — Westlich davon zwischen der eben beschriebenen Basis und der den 7. und 8. Keil trennenden Treppe findet sich auf der dritten und vierten Stufe lagernd und in die fünfte eingeschoben eine weitere Basis ebenfalls aus pentelischem Marmor, 1,33 breit, 1,60 tief, 0,78 hoch, ohne Inschrift. Sie besteht aus zwei Blöcken; der hintere Block ist auf der Rück- und der der ersten Basis zugewendeten Seite nicht profilirt, eine Ersparniß, die sich dadurch rechtfertigt, daß erstere schon stand, als letztere aufgerichtet wurde. Benndorf [2]) hat die ansprechende Vermuthung geäußert, es möchte diese Basis als Suggest für den Thron des Hadrian gedient haben, als dieser im Frühjahr 126 im griechischen Kostüme die Feier der Dionysien leitete. Eine Bestätigung dafür wenigstens, daß ein Thron darauf gestanden habe, sehe ich in den Spuren auf der Oberfläche, welche einen vierfüßigen Thron mit Mittelstütze unter dem Sitze getragen haben können. Vor dieser Basis ist ein 0,66 breiter, aber nur 0,38 tiefer Sessel ohne Lehne in die dritte Stufe eingeschoben. Nach der Inschrift gehörte er dem Priester der olympischen Nike an und ist sicherlich erst gleichzeitig mit der Basis, vor der er steht, aufgestellt worden. — Ferner steht auch im 6. und 8. Keil auf der dritten und vierten Stufe eine Statuenbasis aus pentelischem Marmor in Form, Größe (Keil 6: 0,76 im □, 0,64 hoch — Keil 8: 0,74 im □, 0,56 hoch) und Ausführung mit der ersten fast übereinstimmend. Nach den Inschriften trugen auch sie Statuen des Hadrian,

1) Vergl. Gelzer in den Monatsber. der Berliner Akademie 1872, S. 164 ff.

2) Beiträge zur Kenntniß des attischen Theaters, S. 21 ff.



DAS THEATER DES DIONYSOS ZU ATHEN
Aufgenommen von E. Ziller (1877)
0 5 10 20 30 40 Meter.
Burg Felsen
Asklepieion
In den Felsen gehauene Sitzstufen
Erhaltene Fundamente der Sitzreihen
Aufgang
Zerstörter Theil des Zuschauerraumes
Noch nicht ausgegrabener Theil
Canal
Treppe
Verschütteter Theil
Cisterne
Ausgegrabener Theil dessen Fundamente schon vor der Verschüttung zerstört wurden
Dieser noch nicht ausgegrabene Theil mit den darauf stehenden Häusern befindet sich im Privatbesitze
Noch nicht ausgegrabener Theil
Boulevard
Achse
N
W
O
S
H. Paraskevi
a. Frühere Grösse
b jetzige
Druck v. R. v. Waldheim Wien.



aber als Kaiser, und zwar wird neben dem Areopag, dem Rath der Sechshundert und dem Volke der Athener als Weihenden auf der ersten Basis die Phyle Akamantis, auf der zweiten die Phyle Oineis als Besorgerin der Weihung genannt. Im 1. Keile wurde, nicht mehr in situ, die Hälfte einer ebensolchen Basis gefunden (0,70 im □, 0,64 hoch), nur tritt hier die Phyle Erechtheis ein. Sehen wir ab von der Basis des mittelsten Keiles, welche die Statue des Hadrian als Archon trug, so entspricht, wie die athenischen Gelehrten zuerst erkannt, die Reihenfolge der auf den erhaltenen Basen der Statuen Hadrian's als Kaiser genannten Phylen, also Erechtheis an erster, Akamantis an sechster, Oineis an siebenter Stelle, genau der offiziellen Reihenfolge der Phylen. Gewiß mit Recht hat man hieraus gefolgert, daß ursprünglich in jedem Keile eine Statue des Kaisers, jedesmal von einer anderen Phyle besorgt, gestanden habe, also im Ganzen 12, den 12

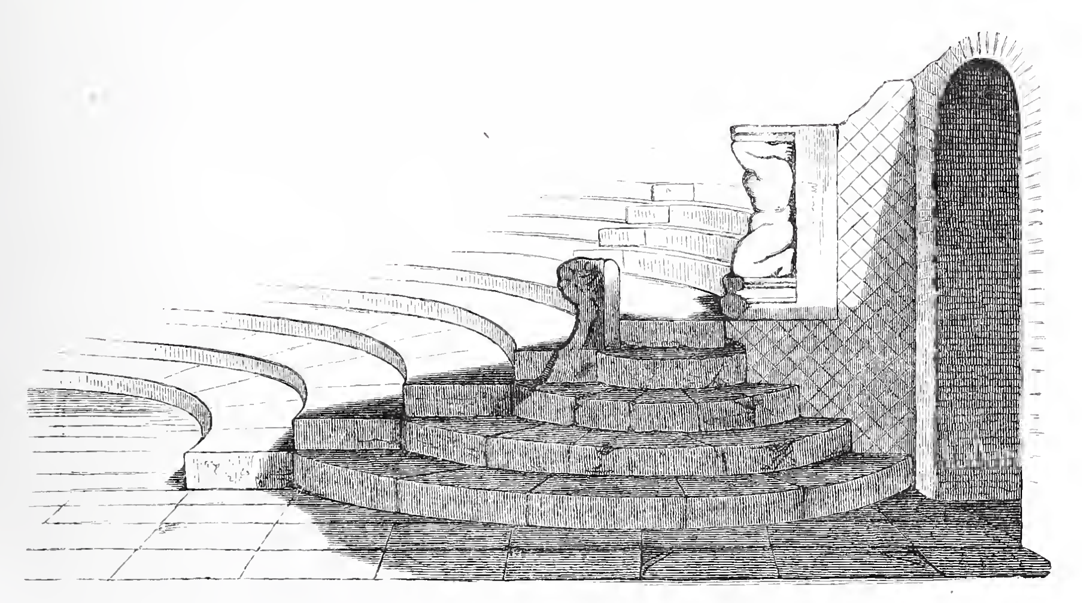


Fig. 3. Stirnmauer des Zuschauerraumes im Teatro comico zu Pompeji.

Phylen entsprechend [1]). Die Zeit der Aufstellung läßt sich nicht mit derselben Sicherheit wie bei der Statue im mittelsten Keil bestimmen. Da sie Hadrian als Kaiser geweiht sind, müssen sie in der Zeit von 117—38 gesetzt worden sein, bestimmter noch in der ersten Hälfte der Regierungszeit, vor Einrichtung der 13. Phyle Hadrianis, weil in den Inschriften noch der Rath der Sechshundert genannt wird, der mit Einrichtung der 13. Phyle wieder auf 500 reducirt wurde. Benndorf [2]) führt mit Wahrscheinlichkeit auch die Aufstellung dieser Statuen auf dasselbe Theaterereigniß zurück, bei dessen Gelegenheit jene große inschriftlose Basis vermuthlich errichtet wurde.

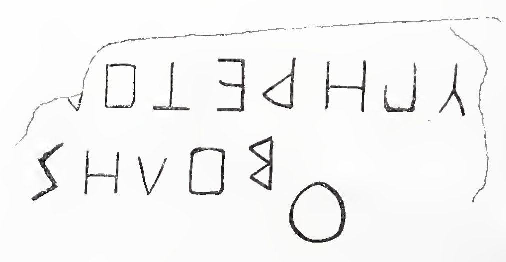
An die Stirnmauern des Zuschauerraumes sind in später und spätester römischer Zeit eine Reihe kleiner Bauwerke — meist Statuenpostamente, wie es scheint — angeklebt worden. Sie können als ganz unwesentlich, wie im Plane so auch hier, übergangen werden. Nur ein kleines Bauwerk, welches auch im Plane verzeichnet ist, soll noch erwähnt werden. Vor der östlichen Stirnmauer läuft, nicht ganz parallel mit ihr, auf einer Plinthe aus hymettischem Marmor ein kleiner Mauerzug aus demselben Material, der

1) Vergl. zuletzt Benndorf a. a. O., S. 15 ff.

2) a. a. O., S. 20 f.

auf beiden Seiten in Pfeilern aus pentelischem Marmor endigt. Der Zweck dieser Anlage, die etwa der ersten römischen Kaiserzeit angehören mag, ist nicht mehr zu bestimmen, da Mauer und Pfeiler nur bis zur Höhe von 0,95 erhalten sind.

Ehe wir zur Beschreibung der Orchestra übergehen, suchen wir erst noch festzustellen, welche Resultate aus der Betrachtung der erhaltenen Reste für die Baugeschichte des Zuschauerraumes zu gewinnen sind. Daß derselbe schon vor den Perserkriegen die jetzige bedeutende Ausdehnung gehabt habe, ist nicht anzunehmen. Sicherlich haben wir diese großartige, dabei aber einfache Anlage, welche nach den Rechnungen des Prof. Papadakis etwa 27,500 Personen aufzunehmen im Stande war, erst der Zeit nach den Perserkriegen zuzuschreiben. Ein bestimmter Termin ist allerdings nicht festzusetzen, doch dürfen wir nach der Bauweise das Ganze, Einfassung, Eintheilung und Stufenanlage von unten bis oben, als ein Werk des fünften Jahrhunderts ansehen. Nur ein ungefährer Zeitpunkt, bis zu dem das Theater noch nicht vollendet sein konnte, ist uns gegeben. In der Blendmauer nämlich an der Südwestecke des Theaters findet sich ein Porosblock verbaut, der auf der Stoßfläche folgende sehr flüchtig eingehauene, auf dem Kopfe stehende Inschrift trägt:



Diese mag ihrem Schriftcharakter nach nicht lange nach 450 entstanden sein; die Mauer, in der sich der Inschriftblock befindet, wurde also erst nach dieser Zeit aufgeführt. Kirchhoff's Ansatz der Inschrift (Corp. inscr. Att. I, 499) etwa um Ol. 93 scheint mir sowohl wegen des sicher dreischenkeligen Sigma als wegen des sonstigen alterthümlichen Charakters zu spät. Ob seine Vermuthung, daß der Stein früher eine Theatersitzstufe gebildet habe, das Richtige trifft, läßt sich nicht mehr ermitteln. Außerdem bemerke ich, daß das X, welches sich in den früheren Publikationen (bei Kirchhoff und Arch. Ephem. 1862, Taf. 29, Fig. 6) in einer Linie mit dem O links vom Sigma des Wortes βουλῆς findet, wirklich auf dem Steine steht, wie ich mich bei erneuter Untersuchung unter günstigeren Verhältnissen als früher überzeugt habe. Da dieser Stein in einer Blendmauer liegt, nicht in einer Stützmauer, so konnte der Bau um die Zeit, als der Block verwendet wurde, trotzdem seiner Vollendung schon ziemlich nahe geführt gewesen sein. Von späteren Umbauten findet sich keine Spur: Alles ist aus einem Guß; die Bauweise der Umfassung und die Arbeit der Stufen ist in den unteren Theilen genau dieselbe wie in den oberen. Hieraus ergiebt sich, daß wir für den Zuschauerraum wenigstens „umfassendere Bauten", „wirkliche Neugestaltungen" in der Zeit Lykurg's, wie sie E. Curtius[1]) annimmt, in Abrede stellen müssen. Jene Nachricht, daß „an der Westseite des Theaters Mauerwerke von verschiedenem Alter zur Stützung der Sitze ausgegraben sind", ist einfach irrig. In Lykurg's Zeit hat Vischer[2]) die Auf-

1) Philologus XXIV, S. 270 ff.
2) a. a. O., S. 61 ff.

stellung der Throne setzen wollen. Die Inschriften sind jedoch später, wie er selber einräumt, und seine Annahme, daß an Stelle der Inschriften sich ursprünglich Zahlen oder Marken befunden haben, welche später weggemeißelt wurden, wird durch den Thatbestand widerlegt. Die ältesten Inschriften sowohl als auch der Stil der Reliefs am Throne des Dionysospriesters weisen vielmehr auf die erste römische Kaiserzeit. Auch an eine Umgestaltung zur Zeit Hadrian's ist nicht zu denken. Beglaubigt wird dieselbe nach der gewöhnlichen Ansicht durch die bekannte Payne-Knight'sche Münze, doch ist diese chronologisch gar nicht näher zu bestimmen. Sollte aber wirklich nachgewiesen werden, daß sie unter Hadrian geprägt sei, so beglaubigt sie immer noch keinen Umbau des Theaters, sie könnte sich ebenso gut auf die schon mehrfach erwähnte Festfeier beziehen. Die Vermuthung, daß die Eintheilung des Theaters in 13 Keile entsprechend den 13 hadrianischen Phylen aus dieser Zeit stamme, erweist sich schon dadurch als unrichtig, daß die Aufstellung der 13 Statuen des Hadrian und ihre Vertheilung auf die 13 Keile schon vor die Zeit der Einrichtung der Hadranis fällt, mithin schon vorher ebenso viele Keile bestanden haben mußten.

Die Orchestra,

welche, wie oben erwähnt, die Form eines durch Tangenten verlängerten Halbkreises hat, wird im Süden durch die aus dem dritten Jahrhundert stammende vordere Wand des Hyposkenion (des unter der Bühne liegenden Raumes) des Phaidros (10—11 im Plane), sonst durch eine fast vollständig erhaltene Balustrade aus Marmor begrenzt. Letztere ist 1,10 hoch und oben abgerundet; die einzelnen Platten werden oben durch Klammern zusammengehalten. Sowohl die Arbeit verräth römischen Ursprung, als auch der Umstand, daß eine derartige Absperrung der Orchestra vom Zuschauerraum in griechischer Zeit nicht Sitte war. Zwischen dem Hyposkenion und der Balustrade ist kein Zugang zur Orchestra gelassen, letztere schließt sich vielmehr an ersteres an. Veranlassung zu einer solchen vollständigen Scheidung zwischen Zuschauerraum und Orchestra bot die Einführung der Gladiatorenspiele, durch welche in römischer Zeit das Theater entweiht wurde (Dio Chrys. or. XXXI, § 121). Vor der Balustrade läuft in der Orchestra rings herum ein 0,90 breiter, sehr gut in Poros ausgeführter Kanal, der sich unter dem Bühnengebäude fortsetzt. Die ursprüngliche Deckung desselben bestand aus Poros; an mehreren Stellen lagen Platten aus pentelischem Marmor, welche kreisförmig durchbrochen sind, doch so, daß innerhalb des Kreises eine Rosette stehen geblieben ist; drei von diesen Platten (in den Plan sind symmetrisch vier eingezeichnet) sind an Ort und Stelle erhalten. Der größte Theil der heutigen, aus pentelischen und hymettischen Marmorplatten bestehenden Deckung stammt aus dem Mittelalter. Der Zweck dieses Kanales ist auf den ersten Blick klar: er sollte das aus dem Zuschauerraume zusammenfließende Wasser abführen; die ganze Einrichtung wurde mit Aufstellung der Balustrade natürlich illusorisch. In irgend einer Zeit, als das Theater aufgehört hatte, seinem eigentlichen Zwecke zu dienen, mag die ganze Orchestra in einen Wasserbehälter umgewandelt worden sein, wie eine hinter der Balustrade zu ihrer Verstärkung und Dichtung aufgeführte mittelalterliche Mauer vermuthen läßt. In der Südwestecke der Orchestra befand sich früher eine im Plane noch verzeichnete, jetzt aber niedergerissene Cisterne.

Der ganze Raum der Orchestra ist gepflastert, und zwar in ziemlich künstlicher Weise. Dem Kanale zunächst läuft, der Rundung der Balustrade folgend, ein schmaler

Streifen aus pentelischem Marmor. In diesem so eingerahmten Raume liegt parallel mit dem Hyposkenion des Phaidros ein Pflaster, dessen Platten aus pentelischem und hymettischem Marmor weiße und dunkele Streifen bilden, welche an einzelnen Stellen wieder mit Streifen aus röthlichem Marmor abwechseln. Nicht völlig in der Mitte, sondern dem Hyposkenion ziemlich nahe wird diese rechtwinkelige Pflasterung durch eine rhombenförmige unterbrochen. Letztere hat in ihrer Gesammtheit die Form eines großen Rhombus, innerhalb dessen die kleinen aus pentelischem, hymettischem und röthlichem Marmor bestehenden rhombenförmigen Platten wieder ein künstliches Rhombensystem darstellen. Die Einfassung dieses Raumes wird durch zwei Streifen gebildet, von denen der innere aus hymettischen Marmorplatten, der äußere aus kleinen pentelischen und hymettischen Rhomben zusammengesetzt ist. In der Mitte desselben befindet sich ein Block aus pentelischem Marmor, 1,05 lang, 0,70 breit, welcher eine 0,51 im Durchmesser haltende, 0,02 tiefe kreisförmige Einsenkung trägt. An diese Platte und die sie umgebende rhombenförmige Pflasterung hat man eine Reihe von Vermuthungen über die Beschaffenheit der Thymele (des eigentlichen Opferplatzes mit dem Altare in der Orchestra) geknüpft. Ich glaube hierauf nicht näher eingehen zu müssen, da der ganze Fußboden nach seiner Zeichnung und Ausführung der römischen Zeit angehört, in der die Orchestra sowohl als auch die Thymele in ihrer ursprünglichen Bedeutung gar nicht mehr bestanden. Der Fußboden wurde aber jedenfalls vor Entstehung des Hyposkenion des Phaidros gelegt, da ersterer sich in seiner Zeichnung gar nicht nach letzterem richtet, letzteres aber ersteren willkürlich zerschneidet. Erwähnt mag werden, daß A. Müller[1]) jene Platte als den Aufstellungsort des Bildes des Dionysos während der Gladiatorenspiele betrachtet. Hiergegen ist einzuwenden, daß die Einführung des Dionysosbildes in das Theater, welche überdies früher bei allen Dionysien stattfand[2]), speziell für die Gladiatorenspiele durch die beiden von ihm angezogenen Stellen (Dio Chrys. l. c., Philostr. Vit. Apollon. IV, 22) ihrer ganzen rhetorischen Fassung nach noch nicht bewiesen wird. Eine Ansicht über die Bestimmung dieser Platte habe ich mir nicht bilden können.

In dem in späterer Zeit mehrfach geflickten Fußboden finden sich einige Zeichnungen eingemeißelt. Zwei derselben im südöstlichen Theile der Orchestra sind in den Plan eingetragen. Die eine stellt einen vollen Kreis dar, die andere vier Fünftel zweier concentrischer Kreise, deren Endpunkte durch gerade Linien verbunden sind; außerdem sind der Durchmesser und je sechs Sehnen eingezeichnet. Rhusopulos[3]) hält erstere für den Grundriß des Odeion, letztere für den des Theaters. Im nordwestlichen Theile findet sich der Aufriß eines von Pfeilern getragenen Bogens.

Aus unserer Schilderung ergiebt sich, daß wir die Orchestra, ganz entgegengesetzt dem Zuschauerraum, nicht in griechischer, sondern in römischer Gestalt vor uns haben. Nur der Kanal gehört noch der griechischen Zeit an, der Fußboden und die Balustrade sind erst in römischer Zeit entstanden.

---

1) Philologus XXIII, S. 496.
2) Vergl. Benndorf a. a. O., S. 2 ff.
3) Arch. Ephemeris 1862, S. 289.

(Schluß folgt.)

Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients.



Immer mehr hat sich bei Kunstkennern die Ueberzeugung festgesetzt, daß in der allgemeinen Bezeichnung „Byzantinische Kunst" die traditionelle Auffassung, welche darunter ganz im Allgemeinen die Kunst des Verfalles nach der frühchristlichen Periode verstand, aufgegeben werden muß. Nachdem man den tiefgehenden Unterschied des Kunstcharakters und der Kunstpflege eingesehen hat, welcher Byzanz vom Abendlande geradezu trennte, kann vernünftiger Weise von byzantinischer Kunst nur noch in einem eingeschränkten, in einem nationalen Sinne die Rede sein. In Wahrheit ist byzantinische Kunst nur die neugriechische Kunst, sowohl als Gegensatz zur antiken griechischen, weil sie eine Kunst des Christenthums ist, als auch im Zusammenhang damit, weil sie gewisse formale Principien jener als Erbe bewahrt, wogegen die frühmittelalterliche Kunst im Abendlande ein mehr phantastisches und meist planloses, aber immer naturwüchsiges Leben offenbart. Die geographische Ausbreitung der byzantinischen Kunst fällt mit den Grenzen des neugriechischen Sprachgebietes vor der Türkeninvasion ziemlich zusammen; als eine kirchliche Kunst stand und steht sie noch im Gefolge der orthodoxen, der griechischen Kirche.

Was insbesondere die Malerei betrifft, so muß behauptet werden, daß nach der Mitte des ersten Jahrtausends insbesondere Italien der byzantinischen Kunst sehr heilsame Impulse verdankt. Diese Thatsache wird mit der genaueren Kenntniß und vergleichenden Untersuchung frühmittelalterlicher Kunstwerke diesseits und jenseits des adriatischen Meeres sicher auch zu allgemeiner Anerkennung sich durchringen. Früher hat man insgemein das Gegentheil behauptet: in Italien sei der Verfall der Malerei durch das Eindringen jener fremden Manier verschuldet worden; aber diese Anschauung erregt wenigstens bei ihren frühesten Vertretern stark den Verdacht, von confessionellen Rücksichten beeinflußt zu sein, als könne die Zeit des erstehenden Papstthumes nicht von einem selbstverschuldeten Rückgang des nationalen Kunstvermögens begleitet gewesen sein.

Die Zeit der Kreuzzüge bezeichnet einen Wendepunkt. Als da die abendländischen Völker mit der byzantinischen Welt in nahe Berührung kamen, war bei jenen die darstellende Kunst schon so weit in ihrer Eigenart vorgeschritten, daß die beiderseitigen Produkte bei aller Verschiedenheit doch so ziemlich gleichwerthig nebeneinander standen. Es entstand eine Art ästhetischen Tauschhandels, eine kunstgeschichtlich durchaus merkwürdige und seltsame Wechselbeziehung. Im Abendlande sind es vor allen Dingen gewisse byzantinische Kompositionsschemen, welche plötzlich zur Herrschaft und zu großer Ausbreitung gelangen. So zunächst bei französischen Miniaturisten die Bilder der heiligen Dreieinigkeit mit dem großen Crucifix und der schwebenden Taube im Schooß des greisenhaften Gott Vater; ferner das Motiv des die Seelen scheidenden Erzengels Michael mit der Seelenwaage in den Bildern des jüngsten Gerichts, welches in den altflandrischen Tafelbildern so heimisch wurde. Am vollständigsten und zugleich am glänzendsten wird der Beweis dieser Wechselbeziehung in den Bildern der Altsienesen vor Augen gestellt. Ihr großer Meister Duccio di Buoninsegna kommt hier in erster Linie in Betracht.[1]) Doch

1) „Bildformeln einer vergangenen Zeit, treu bewahrt in ihrem alten Gewande, aber an der Natur berichtigt: darin erschöpft sich sein Wollen und Vermögen." In diesen Worten faßt sich die treffliche Charakteristik Duccio's von Crowe und Cavalcaselle (Gesch. der italien. Malerei II, S. 219) zusammen.

ist hier nicht der Ort, den Nachweis dieser interessanten Thatsache im Einzelnen zu führen. Es sollen im Folgenden nur diejenigen Darstellungen und Motive aufgezählt werden, welche von der byzantinischen Kunst aus der abendländischen entlehnt worden sind.

In der Nähe des Hebdomon befindet sich in Konstantinopel eine kleine Moschee, Kakhrieh Djamissi genannt, deren dreifacher Narthex mit Mosaiken und Fresken theils biblischen, theils legendären Inhalts bedeckt ist. Während die wenigen Mosaiken der Hauptkuppel, welche zur Zeit verhüllt, wenn nicht zerstört sind, in älteren Beschreibungen erwähnt werden, ist über jene auffallender Weise keine Nachricht erhalten. Nicephorus Gregoras berichtet [1]), die Kirche sei unter Andronikus II. (1283—1325) durch den Groß-Logotheten Theodor Metochita von Grund aus neu aufgebaut worden. Die Portraitfigur dieses vor dem thronenden Christus knieenden Stifters ist wohlerhalten, wie der übrige Bilderschmuck, welchen man jetzt im Louvre oder im Hôtel de Cluny bewundern könnte, wenn der Ankauf desselben den Bemühungen des um die Kunstgeschichte verdienstvollen Diplomaten Frankreichs, Baron Melchior de Vogüé, gelungen wäre. Aber die ottomanische Regierung hat es vorgezogen, das vereinsamte Monument dem Verfall — dabei recht unangenehmen Schlangen als Tummelplatz — preiszugeben. Die Kompositionen besonders der musivisch ausgeführten Bilder sind bei einem leichten Fluß der Linien so stilvoll durchgeführt, daß neuerdings ein englischer Kunstfreund in einem in Pera gehaltenen Vortrage die kühne Hypothese aufstellte, die Kakhrieh Djamissi-Bilder könnten nur von einem Giottisten, wenn nicht gar nach Zeichnungen Giotto's, ausgeführt sein. Obwohl ich mir versagen muß, dieser Annahme beizustimmen, sehe ich mich doch, trotz genauester Untersuchung des Monumentes, außer Stande, die eigenartige Regeneration des Byzantinismus zu erklären. Nur soviel muß behauptet werden, daß Duccio's Kompositionen zur „Majestät" unter allen Kunstwerken des Abendlandes diesen Bildern am nächsten stehen.

Durch Didron's Publikation eines Malerbuches von der Athoshalbinsel ist dieses Gebirgsland zu dem Nimbus einer großen kunstgeschichtlichen Bedeutung gelangt, doch ist diese Werthschätzung bei russischen Kunstkennern schon wieder stark erschüttert worden, nachdem die photographischen Aufnahmen sämmtlicher athonischer Kloster- und Kirchenfresken durch Sewastianoff bekannt geworden sind. Die Kirche der Athos-Metropole, des Städtchens Karyés am Ostabhang, enthält undatirte Fresken aus zwei verschiedenen Epochen [2]). Unter diesen fällt der untere Theil, eine Anzahl überlebensgroßer Heiliger, aus dem Schema echt byzantinischer Auffassung ganz heraus. Auch in der Technik offenbart sich die Abweichung. An Stelle der sonst üblichen grünlichen Lasuren im Incarnat von stumpfer Wirkung tritt ein zarter Farbenschmelz von hoher Leuchtkraft. Breit und sicher ist die Zeichnung, die Formen sind voll, die Gewänder in weichem Fluß verständig angeordnet. Die Charaktere der Namensbeischriften weisen auf das vierzehnte Jahrhundert. Soll der Eindruck des Ganzen näher präcisirt werden, so muß an die Fresken des Sienesen Simone Martini in Assisi erinnert werden, mit dessen Heiligengestalten diese athonischen auch den sentimentalen, fast an das Moderne streifenden Gefühlsausdruck theilen [3]). Nur mit Widerstreben entschließt man sich, so Entferntliegendes in Parallele zu stellen, wo die äußeren Verhältnisse der Wahrscheinlichkeit einer Wechselbeziehung entgegenstehen. Doch muß erwähnt

---

Mit Recht unterlassen die Verfasser, die Vorbilder in der Lokaltradition zu suchen. Doch scheint mir die Abhängigkeit von der siculo-byzantinischen Manier (ebenda S. 206) nicht erweislich. Dagegen hat der Hinweis auf neugriechische Handschriften mit Miniaturen (S. 217, Anm. 24) alle Wahrscheinlichkeitsgründe für sich. Die Pariser und italienischen Bibliotheken besitzen deren noch eine große Anzahl und keine derselben ist nach dem zwölften Jahrhundert geschrieben.

1) Vergl. Du Cange, Constantinopolis christiana, S. 180 ff. — Weder unsere Kunstgeschichten noch Reisebeschreibungen nehmen Notiz von diesen Denkmälern.

2) *Διονυσιος Πιστη, Περιγραφικη του αγιου ορους Αθω* (*Θεσσαλονικη* 1870) führt S. 54 die Gründung der Kirche auf Konstantin den Großen, die Restauration auf Leo, den Bruder des Kaisers Nikephoros I., zurück, doch mit fraglicher Berechtigung.

3) Ich erkläre diese Bilder für die einzigen von dem Maler Panselinos erhaltenen Originalfresken. Nach Unger (im Artikel „Byzant. Kunst", Band 85 von Ersch und Gruber, Encyklopädie) wäre Panselinos eine mythische Person. Dagegen beweisen jene Fresken von mondscheinartiger Wirkung, daß der Malername als charakterisirender Beiname zu erklären ist.

werden, daß während des 14. und 15. Jahrhunderts abendländische Grafen im athonischen Waldgebirge Zwingburgen errichteten, daß schon unter Innocenz III. die Amalfitaner an der Südostspitze der Halbinsel ein Kloster Omorphanó, jetzt in Ruinen liegend, gründeten [1]). Dicht bei Omorphanó liegt Lavra, die älteste und größte der zwanzig autonomen Klosterburgen. Lavra allein birgt zwanzig Kirchen und Kapellen. Unter diesen genießt die dem heiligen Athanasios geweihte Hauptkirche den durch die Lokaltradition begründeten und in Reisebeschreibungen genährten Ruf, die ältesten Fresken des Athos zu besitzen [2]). An Ort und Stelle erkennt man leicht, daß die Fresken des großartigen Speisesaales, der Trapeza, ein mindestens gleich hohes Alter beanspruchen müssen, und trotz der großen Zahl bildlicher Darstellungen kann bei genauester Untersuchung die Möglichkeit einer Ausführung in verschiedenen Epochen nicht angenommen werden. Aber bei aller Bereitwilligkeit, ein hohes Alter des Bilderschmuckes anzunehmen, war mir schon der erste Eindruck zweifelerweckend. Die Räthsel lösten sich bei näherer Untersuchung der einzelnen Kompositionen in überraschender Weise. Die Athanasioskirche enthält vorwiegend Scenen aus dem Leben Christi. Nach der in Byzanz traditionellen Auffassung des Kindermordes zu Bethlehem ertheilt auf der einen Bildseite Herodes den Kriegern seinen Befehl, auf der andern suchen die aufgeregten Mütter zu fliehen. Hier ist davon abgewichen. Während an den Seiten einzelne Figuren noch in byzantinischer Ruhe verharren, hier auch hinter bergiger Landschaft der Prophet des Kindermords, Jeremias, gravitätisch dreinschaut — ein ohne Zweifel echt byzantinisches Motiv, — schildert die Mitte des Bildes in sechs abweichend kostümirten und großartig bewegten Figuren den Mord selbst. Von der Schönheit dieser fremdartigen Darstellung gefesselt, entwarf ich eine genaue Skizze des Bildes. Kein Zweifel war mehr möglich: diese sechs Figuren waren eine in Lebensgröße übertragene Kopie der mittleren Gruppe aus Marc Anton's Stich nach Raffael's Kindermord! Ein späterer Vergleich mit dem Original lehrte, daß selbst die Anordnung der Gewandung treulich beibehalten war. Das Fresco befindet sich in der Apsis des rechten Querschiffes. Unter die Bilder des Chorabschlusses hat der Maler selbst seinen Namen gesetzt: Theophane aus Cypern, und das Jahr 1537 als das der Entstehung hinzugefügt [3]). Es wäre leicht, in anderen Bildern zu Lavra die Identität abendländischer und specifisch byzantinischer Vorstellungen zu konstatiren, aber der Entscheid jeweiliger Priorität würde nur in ausführlichen Auseinandersetzungen möglich sein. Es sei nur noch erwähnt, daß das Bild des Abendmahles in der Trapeza die Auffassung und den Geschmack Domenico Ghirlandajo's verräth [4]). Die Klosterbibliothek enthält eine Anzahl alter italienischer Drucke, meist lateinische Streitschriften gegen die deutsche Reformation [5]). Wohl möglich, daß im 16. Jahrhundert auch Zeichnungen und Stiche aus Italien irgendwie importirt wurden. In den Ateliers von Karyés nahmen die Malermönche Durchzeichnungen von den Photographien altsienesischer Bilder, welche ich zum Vergleich mitführte. Wenn diese in ähnlicher Weise übertragen werden, wie Marc Anton's Stich, so wird man in späteren Zeiten darin auch nur Räthsel und Verwirrung finden können.

Im Speisesaal des Hafenklosters Pantilimon prangt inmitten byzantinischer Kompositionen eine in der Größe des Originals ausgeführte Frescokopie von Lionardo's Abendmahl. Das Kloster ist vorwiegend von Russen bewohnt. Von Rußland fließt seit dreihundert Jahren ein starker Strom von Waaren, Geld und Menschen nach dem „heiligen Gebirge". Hierbei laufen natürlich auch Kunstwerke unter, zunächst wohl in der Form von Stiftungen [6]). Die russische Malerei ist bekanntlich eine Tochter der byzantinischen, aber seit zwei Jahrhunderten steht sie unter dem

1) Melchior de Vogüé, Le Mont Athos; Revue des deux mondes, 15. Februar 1876.

2) So auch Didron, Annales archéologiques, Bd. XXI., S. 35.

3) Die verschnörkelten Schriftzüge sind schwer zu entziffern und den heutigen Mönchen paläographische Räthsel. Die richtige Datirung giebt schon Langlois, Géographie de Ptolomée. Paris 1867, S. 15. Eine genaue Wiederholung des Bildes findet sich im Katholikon der Klosterkirche von Iwiron, nach der Beischrift im Jahre 1846 ausgeführt.

4) Johannes liegt an der Brust des Herrn, die übrigen Jünger machen die Bewegung des Erstaunens, auf dem Tische erblickt man Flaschen, Gläser, rothe Rüben und Lichter auf Leuchtern.

5) Der älteste Druck ist Boethius, De consolatione. Impr. Venetiis 1491.

6) Der Goldgrund zahlreicher byzantinischer Tafelbilder in verschiedenen Kirchen ist von dem matten röthlichen Glanz, welcher den russischen Fabrikaten eigenthümlich ist.

Drucke abendländischer Einflüsse, welche anfangs durch die Niederlande, später durch Deutschland vermittelt wurden. Diese Thatsache nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst von Prof. Theodor Bußlaieff in Moskau. In seinen „Studien über christliche Ikonographie in Rußland" [1]) lesen wir: „Im 17. Jahrhundert nimmt der Einfluß des Abendlandes in der russischen Kunst überhand, und abendländische Holzschnitte — damals Koundchty nach dem deutschen Wort Kunst genannt — gewinnen so an Verbreitung, daß man jetzt noch häufig holländische Bilderbibeln des 16. und 17. Jahrhunderts mit russischen Inschriften aus der Zeit des Alexis Michaïlowitsch antrifft". Solche Koundchtys müssen dann auch nach dem Athos gewandert sein. So erklärt sich das dortige Auftreten italienischer Kompositionen in neueren Gemälden am einfachsten, so kurvenreich auch die Verbindungsstraße zwischen Original und Kopie gewesen ist. In diesen Zusammenhang gehört das Oelbild auf Leinwand im Katholikon von Iwîron, welches einen Christus von Carlo Dolce darstellt [2]), ferner in der bulgarischen Klosterkirche in Zographou, dem Vorort an der Seite des Xerxeskanales, eine Kreuzabnahme nach dem Dombild von Rubens in Antwerpen, ebenda die Kreuztragung nach Raffael's Gemälde in Madrid, beides Fresken. An der Thür des Narthex, wo gewöhnlich die Malerinschriften angebracht sind, steht das Datum 1814. An Lorenzo di Credi erinnern die Bilder der Madonna, welche knieend das auf der Erde liegende Kind anbetet — ein durchaus unbyzantinisches Motiv — in der Kirche der Erzengel Michael und Gabriel zu Dochiraríon und im Katholikon zu Iwîron. Die Bilder der ersteren Kirche sind laut Inschrift von dem Moldau-Wallachen Johannes Alexander im Jahre 1800 gestiftet, die der letzteren aus dem vorigen Jahrhundert. Ja, in Iwîron kommen in den Fresken des Narthex, welche die Jahreszahl 1795 tragen, sogar niederländische Landschaftsmotive vor. Das alles natürlich inmitten von Bildern, welche sonst den Stempel des traditionstreuen Byzantinismus an diesen Stätten des Stillstandes der Zeit wandellos auf der Stirn tragen.

In Palästina, wo seit Jahrhunderten drei Konfessionen, die römisch-katholische, die griechisch-orthodoxe und die armenische an heiligen Stätten räumlich vereinigt gegen einander stehen, findet der Gegensatz natürlich auch im Bilderschmuck seinen Ausdruck. In der Grabeskirche von Jerusalem und in der Basilika von Bethlehem sind die Wandflächen sorglich abgemessen, auf welchen die einzelnen Parteien die Leistungen ihrer Künstler verwenden dürfen. Leider vertritt da die katholische Kirche das Abendland in einer so kläglichen Weise, daß daraus keinerlei Rivalitäten erwachsen können. In den lateinischen Klosterkirchen bis nach Tyrus und Sidon ist die Zahl abendländischer Gemälde durchaus nicht gering, aber vergeblich durchmustert man all' diese Altar- und Wandbilder, vergeblich sucht man nach Originalen irgend welcher Epoche oder irgend welches Meisters. Nichts als Kopien und zwar nach Guido Reni, Guercino und Carlo Dolce in hartnäckiger Wiederholung, kaum 60 bis 80 Jahre alt, stellen sich dem Auge dar, so geringwerthig, daß sie keine Galerie der Welt aufnehmen würde und nur insofern von einem flüchtigen Reiz, als sie in kulturlosem Lande die Erinnerung an die wohlbekannten Vorbilder in römischen, toscanischen und oberitalienischen Galerien wecken.

Nur in einem einzigen Falle wird dem Freunde der abendländischen Malerei in Palästina eine ebenso angenehme wie seltsame Ueberraschung bereitet. Die Franziskanerkirche in Tiberias, eine durchaus moderne Gründung — wie die spanischen Konventsväter angeben, „an der Stelle erbaut, wo längs des Sees Petrus fischte" — enthält sieben vorzügliche Bilder, welche das Leben des Petrus und Paulus darstellen. Der Maler ist nach Angabe des Stifters: Michael Pacher aus Brunecken, der Zeitgenosse Wohlgemuth's [3]). Den Stifter nennt die Inschrift: „Prof. Nepomuk Sepp in München, Verfasser des Lebens Jesu und Topograph Palästina's, zu frommem Gedächtniß seiner Pilgerfahrt im Jahre 1861".

Der Stil der armenischen Bilder berührt sich nicht mit dem byzantinischen Typus, ist aber dem der Kopten und Abessynier zum Verwechseln ähnlich und hat sein ältestes Vorbild in den

---

1) Sie sind publicirt in der Zeitschrift der Gesellschaft für alte Kunst in Rußland. Moskau 1866.

2) Ich habe leider an Ort und Stelle verabsäumt, weitere Belege aus der stark vertretenen Kategorie Bologneser Tafelbilder besonders zu notiren.

3) Vergl. die Beilage zur Augsb. Allgem. Zeitung, 1875, Nr. 41: Rundfahrt am Galiläischen Meer von Dr. J. Sepp.

Katakomben von Alexandrien. Doch verhalten sich die Armenier keineswegs ablehnend gegen abendländische Vorstellungen. In dem Pilgerbuch eines trapezuntischen Armeniers fand ich einen Holzschnitt nach Raffael's Transfiguration. Die Erzthüren der armenischen Hauptkirche am Hebdomon in Konstantinopel sind sogar deutscher Provenienz. Auf der oberen Hälfte des einen Thürflügels erkennt man einen von zwei feurigen Rossen gezogenen barock stilisirten Wagen (biga), welcher durch Wolken gleitet. Darin sitzt Neptun mit dem Dreizack, die sich sträubende Proserpina umfassend. Auf der unteren Hälfte durchbohrt der heilige Georg, in der Ritterrüstung des 16. Jahrhunderts einherreitend, den Drachen, während im Hintergrunde einer auf Felsen gelegenen Stadt die knieende Königstochter von einer aus dem Himmel hervorragenden Hand gestärkt wird. Darunter steht die Inschrift: „GEORG MIT HELDENMVTH · DEN GIF ‖ TIC DRACHEN TODEN THVT · 1727. ‖ IESVS KAM IN TIMPEL VND MACHT AVS STRICKE GE ‖ ISEL V · DRIB AVꝫ · D · WEXLER KAVFER · IOHA. 2. K. v. 15“. Der zweite Thürflügel ist eine genaue Wiederholung derselben Darstellung. Der Guß ist schlecht, doch die Zeichnung lebendig. Das Idiom der Inschrift weist vielleicht auf Siebenbürgen. Wenn die Versprengung dieses plastischen Werkes vermöge seines geringen Kunstwerthes auch nur geringes Interesse erwecken kann, so erscheint ein anderes Skulpturwerk, welches die italienische Renaissance der besten Zeit vertritt, in seiner isolirten Stellung um so merkwürdiger.

In der Basilika Agios Dimitrios zu Saloniki, jetzt Kassumihie Djamissi, einem wohlerhaltenen Prachtbau des fünften Jahrhunderts, sind die Innenwände mit Ausnahme des jetzt übertünchten Chores und des Querhauses ganz mit farbigen Marmorinkrustationen (opus Alexandrinum) bedeckt, während die plastischen Ornamente der Kapitäle und Kämpfer in dem Geschmack von S. Vitale in Ravenna und der Agia Sofia in Konstantinopel ausgeführt sind. Auf der linken Seite des Mittelschiffes ist das erste Säuleninterkolumnium durch ein großartiges Grabmonument ausgefüllt. Auf einem von zwei Säulen flankirten Sockel steht zwischen eingezogenen Pilastern der Sarkophag, darüber erhebt sich ein von Säulchen getragener Baldachin mit einem pyramidalen Dach, dessen Frontfläche mit schwungvollem Groteskenornament ausgefüllt ist. Als Aufsatz dient eine Urne. Zwei Wappenschilde hängen zur Seite der Baldachinsäulen an Fruchtguirlanden, welche in sanftem Bogen nach der Urne aufsteigen. Aus der langen griechischen Inschrift [1]) am Sockel geht hervor, daß der Beigesetzte ein überaus tugendhafter Grieche Namens Lukas Ospandounes war und am ersten Januar 6989 nach griechischer Zeitrechnung gestorben ist, also nach der unsrigen im Jahre 1480. Nicht allein im architektonischen Aufbau, sondern auch in der Ornamentik hat dieses Monument mit dem Byzantinismus durchaus nichts gemein. Bei der Betrachtung desselben kann man leicht nach S. M. dei Frari oder S. Giovanni e Paolo in Venedig sich versetzt fühlen. In der That, der Stil Jacopo Sansovino's tritt hier so unverblümt zu Tage, daß man mit aller Bestimmtheit auf einen Schüler des Florentiners als Urheber schließen muß. Diesem Grabmal eines Byzantiners im venezianischen Stil kommt übrigens nicht nur eine kunstgeographische Bedeutung zu. Es ist uns hier ein Monument erhalten, welches wohl geeignet ist, eine interessante Episode in der Geschichte Saloniki's zu illustriren, wie das Dunkel der Geschichte der Moschee selbst näher aufzuhellen.

Im Jahr 1397 eroberte Sultan Bajasid die Stadt. Daß damals die Kirche ein erstes Mal in eine Moschee verwandelt wurde, beweist eine noch erhaltene arabische Inschrift am Eingange derselben [2]). Bajasid starb 1403 nach der Schlacht bei Angora gegen Tamerlan. Byzanz konnte sich jetzt erholen, Saloniki wurde zurückerobert. Nach dem Tode des Kaisers Manuel II. (1412) hatte Andronikos Paläologos, der Bruder des neuen Kaisers Johannes VI., das Fürstenthum Saloniki zuertheilt erhalten, verkaufte es aber an die Venezianer, entweder aus Haß gegen seinen Bruder oder weil er sich den neuen Angriffen der Türken nicht gewachsen fühlte. Schon im Jahre 1430 wurde Saloniki zum zweiten Mal und jetzt zu dauerndem Besitz vom Sultan

1) Eine fehlerhafte Kopie der Inschrift ist abgedruckt bei Texier und Pullan, Byzantine Architecture, Taf. LXX, N. 2., ohne daß im Text dem Monumente selbst Beachtung geschenkt wäre.

2) „Sultan Bajasid Fetethi (der siegreiche) hat dieses Haus Gottes den Moslim gegeben“ u. s. w.

Murad II. erobert. Die Venezianer schlossen mit ihm Frieden, wofür ihnen die türkischen Häfen geöffnet und Handelsfreiheiten gewährt wurden.

Den Griechen wurden vier Kirchen eingeräumt. Die Inschrift unsres Monumentes beweist, daß darunter auch Agios Dimitrios zählte, und weiter, daß die Kirche mindestens noch ein halbes Jahrhundert in den Händen der Griechen verblieb. Daß ein venezianischer Werkmeister hier thätig war, wird bei einer derartigen Gestaltung der politischen Verhältnisse wenigstens nicht befremden dürfen.

Jean Paul Richter.

Vergleichende Studie über einige Kirchengrundrisse der Renaissance.

Mit Holzschnitten.

(Schluß.)



Nachdem Alberto die päpstliche Genehmigung seines Projektes erhalten hatte, nahm er dessen Ausführung sogleich mit Energie in Angriff. An der Stelle, wo das Vordertheil der neuen Kirche erbaut werden sollte, befanden sich fürstliche Stallungen. Diese ließ er zunächst provisorisch als Kirche herrichten und schon am 14. August 1513 begannen die neu ernannten Kanoniker darin Messe zu lesen. Ueber Alberto's weitere Schritte herrscht in Carpi eine feste, in älteren wie neueren Werken sich findende Tradition, daß er nämlich, von Bramante's Projekt für den Petersbau begeistert, Baldassare Peruzzi beauftragt habe, dasselbe in einem Holzmodell möglichst getreu zu kopiren, und nur solche Modifikationen daran vorzunehmen, wie sie durch die kleineren Verhältnisse des beabsichtigten Dombaus bedingt würden. Vasari giebt zwar nur Peruzzi als Architekten des Domes an. Dagegen findet sich obige Angabe in dem 1707 gedruckten Werke des Fra Guglielmo Maggi: „Memorie istoriche della città di Carpi", sowie in einem handschriftlichen, auf Dokumente gestützten und im Dom-Archiv befindlichen Werke dieses Jahrhunderts: „Memorie storiche della Chiesa di Carpi etc." Ferner bei dem zuverlässigen Tiraboschi (Bibl. mod. IV, p. 182). Wenn Vasari oft die Daten, sowie die Reihenfolge der Werke der verschiedenen Künstler verwirrt, so kommt doch, zumal bei zeitgenössischen Werken, seltener der Fall vor, daß er Künstlern in bestimmter Weise Werke zuschreibt, die nicht von ihnen stammen.

Außer diesen Angaben des Vasari und Anderer ist aber eine Reihe von Originalbriefen des Alberto Pio aus Rom (im Domarchiv von Carpi) erhalten, welche jene Angaben wesentlich unterstützen. In einem Briefe vom 15. Januar 1514 schreibt er an seinen Statthalter Bonifazio Bellentani, er möge den Abbruch der alten Kirche beschleunigen, damit das Material zur Grundlegung der neuen verwendet werden könne. Am 14. Februar wurde darauf in feierlicher Weise der Grundstein gelegt (Memoire storiche etc.). Am 14. Nov. desselben Jahres ermahnt Alberto den erwähnten Bellentani in einem Schreiben, die rückständige Getreidesteuer und überhaupt alles ausstehende Geld ohne Verzug einzutreiben, um es für den Bau des Domes zu verwenden, da er in Kürze das Modell dafür aus Rom schicken werde. Die Fundamente sollten auf jeden Fall im Winter gelegt werden. Am 9. März 1515 schreibt er, daß das Modell fertig sei und daß er es demnächst schicken wolle. Die Brüder Federzoni (die den Bau auszuführen hatten) sollten dann sofort beginnen.[1]) Am 23. Juni desselben Jahres

1) Durch eine Bulle vom 1. Mai 1515 bestätigt Leo X. den Jahreszuschuß von 100 Golddukaten, den Julius II. für den Dombau von Carpi auf die Dauer von fünf Jahren ausgesetzt hatte, und bewilligt einen gleichen fünfjährigen Zuschuß, der nach Ablauf des ersten Quinquenniums beginnen soll. Und

wird der Kontrakt zwischen den Agenten Alberto's und den Brüdern Andrea, Thomazo und Lodovieo Federzoni behufs Erbauung des neuen Domes abgeschlossen. Dabei vertritt die genannten Brüder in ihrer Abwesenheit ihr Vater Bartolommeo, genannt il Rizzo, Sohn des weiland Zoane de' Fedrizoni; Andrea tritt als Bauführer in den Vordergrund. Im Falle seines Todes sollen seine Brüder die Arbeit fortsetzen. Sie haben sowohl den Rohbau, als auch die Stuckatur und Steinmetzenarbeit zu übernehmen.

Die Arbeit wurde von ihnen unter Andrea's Leitung, wie es scheint, rüstig in Angriff genommen, denn ein Jahr darauf erhält Andrea das Bürgerrecht von Carpi „wegen des gründlichen Wissens und der großen Kunst im Mauern und im Kirchenbau, die er ebenso an vielen Orten außerhalb Carpi's, wie besonders auch am Dombau von Carpi bewiesen habe, bei dem er soviel Verstand und Erfahrung zeige, daß er jedes Lobes und Lohnes würdig sei". Auch nachdem Alberto Pio die Herrschaft in Carpi verloren hatte, wurde der Bau von den Herzögen von Ferrara, an welche Carpi gefallen war, fortgesetzt. Der kunstsinnige Alfonso I. scheint ihn mit Eifer betrieben zu haben, da er in einem Briefe vom 1. April 1533 (Domarchiv Carpi) verlangt, daß die Benefizien der Kanoniker dazu verwendet werden. Ercole dagegen spricht sich in einem Briefe vom 6. August 1537 über den Bau mit den abfälligen Worten: „Kirche oder Stall, was es auch sei" aus, und scheint eine Beisteuer zu verweigern. Der Bau stockte hierauf bis zum Jahre 1606.

In dieser ersten Bauperiode waren der Chor, das Querschiff, sammt den vier Kuppelpfeilern zur Ausführung gelangt. Die Stelle, wo später das Langhaus errichtet wurde, scheint bis 1606 noch immer von den obenerwähnten Stallungen okkupirt gewesen zu sein. Von 1606 an wurden noch drei Systeme des Langhauses gebaut, welches nach den Memorie istoriche des Guglielmo Maggi, der das erst im vorigen Jahrhundert verloren gegangene Modell noch kennen mußte, eigentlich vier Systeme erhalten sollte. 1677 wurde die barocke Façade vorgesetzt und in diesem Jahrhundert erst durch den Architekten Lugli eine Außenkuppel aufgeführt, die wegen statischer Bedenken jedoch bald wieder abgetragen wurde.

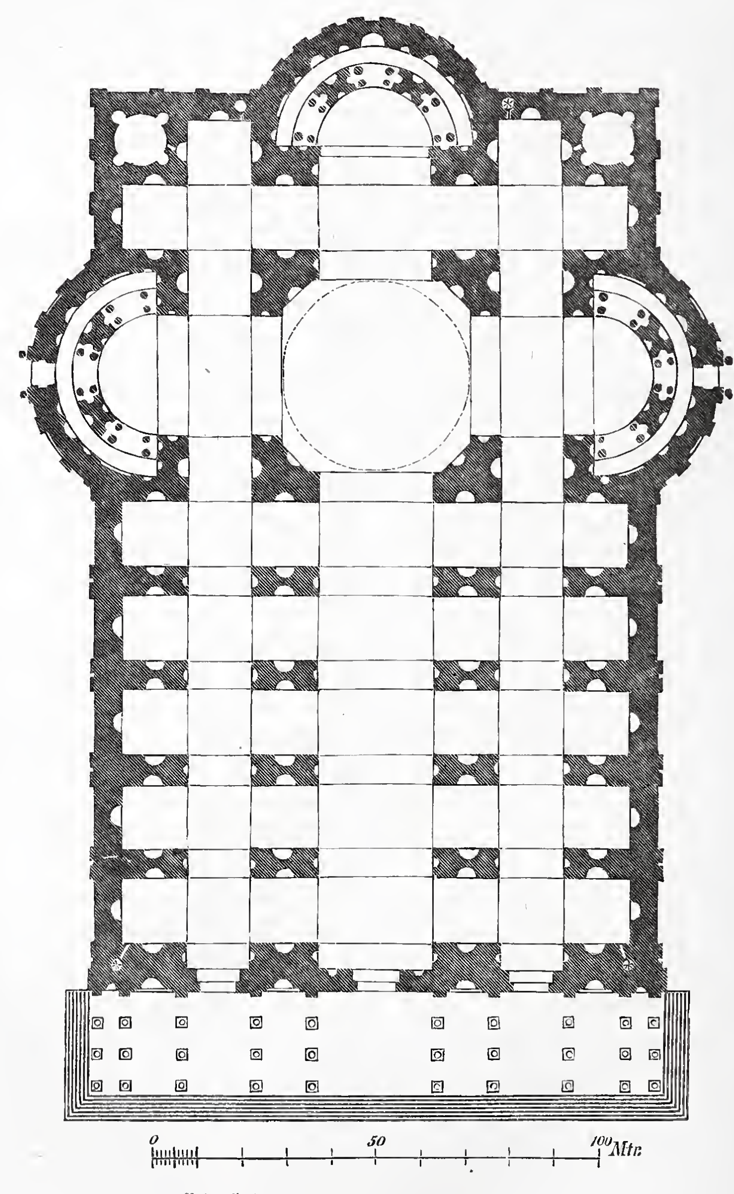
Nach Allem, was vorausging, werden die erwähnten bestimmten Angaben verschiedener Schriftsteller (die sich wahrscheinlich auf eines der vielen, zu Anfang dieses Jahrhunderts verschleppten oder zerstörten Dokumente des Domarchivs von Carpi stützten), daß nämlich dieser Dom wirklich von B. Peruzzi nach dem Vorbild des Bramantischen Projektes zu St. Peter entworfen wurde, in hohem Grade glaubwürdig und wahrscheinlich gemacht. Ein gewichtiges Dokument für diese Annahme liefert schließlich der Grundriß der Kirche selbst. Daß derselbe, abgesehen von der Verkürzung um ein System, dem leider verloren gegangenen Modell entsprechend angelegt wurde, unterliegt keinem Zweifel, zumal da der Haupttheil bis zum Langhaus von der Gründung an ohne Unterbrechung ausgebaut wurde.

Auch wenn weder Vasari's Angabe, noch alle die oben angeführten Dokumente existirten, welche die (auch sonst genugsam bestätigten) innigen Beziehungen Alberto's zum päpstlichen Hofe unter Julius II. und Leo X., sowie die Sendung des Modells aus Rom, gerade zu der Zeit als dort der Petersbau begonnen wurde, feststellen, würde man immerhin blos aus der Gestalt des Grundrisses erkennen, daß er zur Familie der St. Petersprojekte gehört. Und wenn sich zwischen der Mehrzahl der Petersbauprojekte und diesem Grundrisse bald die eine, bald die andere, beiden gemeinsame Idee konstatiren läßt, so tritt doch am schlagendsten die Verwandtschaft des Raffaelischen Grundrisses zum St. Peter mit dem des Domes von Carpi hervor. Von diesem unterscheidet sich, abgesehen von den Größenverhältnissen (etwa wie 1 : 3), der Raffaelische Grundriß im Wesentlichen nur dadurch, daß bei letzterem die Apsiden des Chores und der Querschiffe mit Umgängen versehen sind, während bei ersterem solche fehlen; ferner dadurch, daß bei Raffael's Grundriß die Sakristeiräume in den Außenecken der Chorseite eingebaut sind, während sie sich am Dom von Carpi unmittelbar neben die Chorapside legen und zu beiden Seiten derselben

---

das in Anerkennung des Eifers für Ausbreitung des göttlichen Kultus, den Alberto Pio jetzt wie früher beweise, und in Anbetracht des großartigen Maßstabes, in dem er jenen Bau begonnen habe, und den er unermüdlich betreibe, wodurch er seine (des Papstes) besondere Gunst verdiene.

auch äußerlich zum Ausdruck gelangen. Durch diese Anordnung der Sakristeien wurde der Gegenschub gegen die Kuppel, den Raffael durch den Umgang zu erwirken suchte, von der Chorseite her bewerkstelligt, dem Seitenschub der Kuppel gegen die Querschiffe hin wurde dagegen durch mächtige Mauermassen zu beiden Seiten der Querschiffapsiden entgegengewirkt, die Umgänge Raffael's fielen also als konstruktiv überflüssig hinweg.

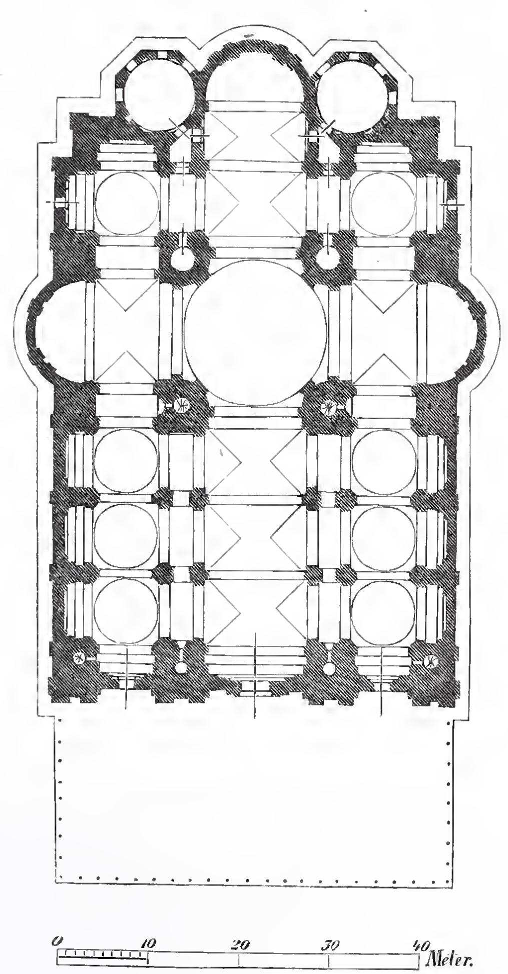


Peterskirche; Grundriß Raffael's. Nach Jovanovits.

Wie verhalten sich nun chronologisch beide Grundrisse zu einander? Raffael's Grundriß entstand zwischen dem 11. März 1514, dem Todestage Bramante's und dem 1. August 1514, dem Tage, wo Raffael in Folge seines neuen Projektes die Oberleitung des St. Petersbaues erhielt. Alberto Pio erwähnt in seinen Briefen aus Rom allerdings erst am 14. Nov. 1514 das Modell für den Dom von Carpi; allein es muß schon nahezu fertig gewesen sein, da er es in Kurzem schicken will. Auch läßt sein Brief vom 18. Januar 1514, in welchem er die

Niederreißung des alten Domes und die Fundamentirung des neuen betreibt, darauf schließen, daß er in Bezug auf den zu befolgenden Plan für den neuen Dom bereits zu Anfang des Jahres, noch bei Lebzeiten des Bramante im Klaren war. Hierzu die Nachricht das Vasari und der Lokalschriftsteller von Carpi, daß Peruzzi das Modell für den Dom von Carpi nach dem Muster des Bramantischen St. Petersprojektes ausarbeitete, und es stellt sich mit nahezu völliger Gewißheit das Ergebniß heraus, daß wir im Grundriß des Domes von Carpi in der That eine Schöpfung vor uns haben, die dem endgiltigen Plan des Bramante für St. Peter näher steht, als vielleicht irgend ein anderes, uns bekanntes St. Petersprojekt.

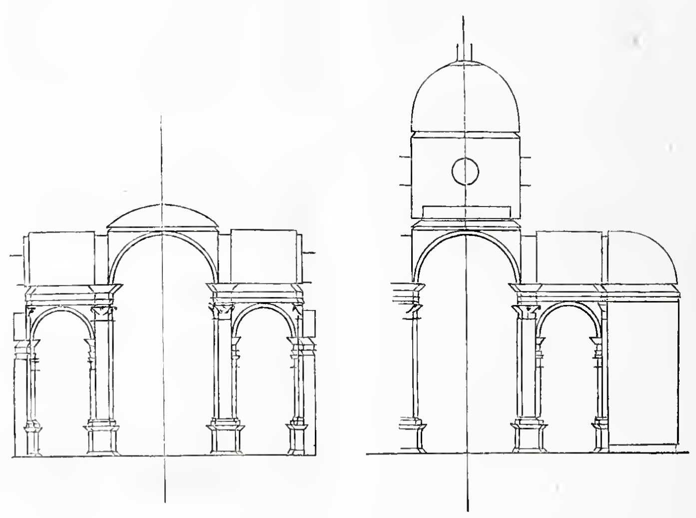
Allerdings stimmt der Grundriß des Domes von Carpi nicht mit Jovanovits' Annahme überein, daß Bramante's Chorapsis auf den Rosellinischen Fundamenten errichtet wurde, und sich unmittelbar an die Kuppelpfeiler anschließen sollte. Wir lassen dahingestellt, ob diese seine Ansicht in Folge dessen hinfällig wird, oder ob die Veränderung der eventuell Bramantischen Disposition im Dom von Carpi eine Maßregel des Peruzzi war, der das Bramantische Projekt für Carpi umzuarbeiten hatte. Würde letzteres der Fall sein, so scheint sich Peruzzi doch auch an Raffael's Projekt, mit dem das seinige ungefähr gleichzeitig entstand, inspirirt zu haben, indem er einerseits den angeblich Bramantischen, unmittelbaren Anschluß der Chorapsis an den Kuppelraum aufgab, andererseits aber Raffael's Umgänge durch anderweitige Vorkehrungen ersparte. Wenn es, diesen Fall angenommen, auch unwahrscheinlich aussieht, daß Peruzzi für die kleinen Verhältnisse Carpi's das erweiterte Bramantische Projekt des Raffael befolgte, so mochten ihn eben dazu die konstruktiven Beobachtungen in Rom veranlassen, die ihm die unmittelbar an die Kuppel sich anschließende Apsis des Bramante als ungenügendes Widerlager gegen die Kuppel dargelegt hatten. Wie dem auch sei, jedenfalls unterstützt der Grundriß des Domes von Carpi in kräftigster Weise Jovanovits', auch durch ältere Schriftsteller bestätigte Ansicht, daß Bramante's endgiltiges Projekt für den St. Petersbau dem Langbau den Vorzug gab, sowie daß Raffael's Projekt dem Bramantischen ziemlich nahe stehen mußte. Und zwar stand es demselben vielleicht noch näher, als Jovanovits glaubt, wenn nämlich seine Annahme von der Bramantischen Chorapsis, als endgiltigem Bau, wegfällt. In diesem Falle hätten wir wahrscheinlich im Dome von Carpi das getreueste Abbild des Bramantischen St. Petersbauprojektes, das noch existirt.



Dom zu Carpi. Aufgenommen von W. Barth.

Es war oben von den Brüdern Federzoni, den Söhnen des Bartolommeo oder Bertolome, genannt Riccio, die Rede, welchen der Dombau in Carpi übertragen wurde. Demselben Andrea Federzoni wurde nun auch der Bau einer anderen Kirche in Carpi übertragen, welcher

ungefähr gleichzeitig mit dem Dome von Alberto Pio in Angriff genommen ward [1]). Architekt derselben war nach Vasari gleichfalls Peruzzi. Ohne von der, des Peruzzi in der That würdigen, großen Schönheit dieser Kirche hier eingehender zu sprechen, wollen wir bloß auf die Verwandtschaft ihres Grundrisses sowohl, als auch ihrer Innenarchitektur mit den entsprechenden Theilen der, allerdings bedeutend größeren, Kirche Sta. Giustina in Padua hinweisen, an welcher ein gewisser Andrea Riccio bis zu seinem Tode 1532 baute, nachdem die ersten Projekte des Girolamo da Brescia und Sebastiano da Lugano verworfen worden waren. Zwar schließen die über Andrea Riccio von Padua bekannten Daten dessen Identität mit Andrea Federzoni aus. Dagegen liegt die Vermuthung nahe, daß Ersterer, der im Uebrigen nur als Bronceplastiker bekannt ist, wegen der Namenverwandtschaft mit Andrea Federzoni verwechselt und ein Bau des Letzterem in Folge dessen ihm zugeschrieben wurde; ferner, daß demnach unser Andrea Federzoni, nach dem Muster von S. Niccolò in Carpi, später die Kirche Sta. Giustina in Padua, in größerem Maßstabe und mit gewissen Erweiterungen der Anlage, als selbständiger Architekt erbaute, während er in Carpi nur als Maurermeister und Bauleiter thätig



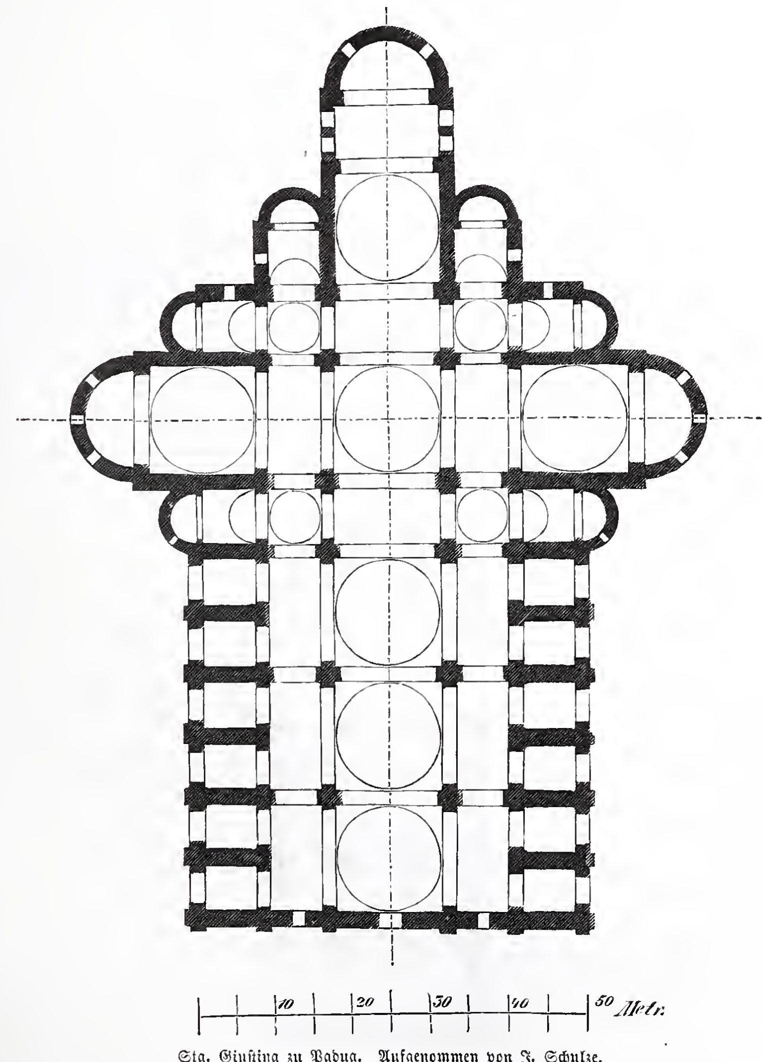
S. Niccolò zu Carpi; System.

gewesen war. Unter allen Umständen wird man zugeben müssen, daß es bei der schlagenden Verwandtschaft zwischen S. Niccolò in Carpi und Sta. Giustina in Padua kaum denkbar ist, sie seien unabhängig von einander erfunden worden. Daß die erstere der letzteren Vorbild war, geht sowohl aus den chronologischen Daten, als auch aus der reicheren, der Frührenaissance näher stehenden Detaillirung der Kirche zu Carpi hervor.

Vergleichen wir die Grundrisse und Schnitte beider Kirchen mit einander, die wir hier in gleichem Maßstabe vorlegen, so ergiebt sich eine völlige Identität der beiden Langhäuser (mit Ausnahme der Seitenkapellen bei Sta. Giustina), sowie der Kuppelräume mit den vier Tonnengewölben, die sich an die Tragebögen legen, und der kleinen Eckkuppeln in der Flucht der Seitenschiffe. Die Verschiedenheiten zwischen beiden Grundrissen sind einfach dadurch entstanden, daß bei Sta. Giustina noch an jede Seite des Langbaus eine Kapellenreihe angefügt wurde, welche dann auch Erweiterungen des Querschiffs und Chores zur nothwendigen Folge hatten. Und zwar legt sich bei Sta. Giustina auch an die drei übrigen Tonnengewölbe (wie an das des Mittelschiffs) noch je eine Flachkuppel, während bei S. Niccolò sich an diese Tonnengewölbe unmittelbar die Abschlußapsiden des Querschiffs und Chores legen. Bei Sta. Giustina schließen

1) Tiraboschi, Biblioteca Modenese Tom. VI, p. 413: „e a lui pure fu da Alberto affidata la continuazion della fabbrica della nuova chiesa di S. Niccolò de' Minori Osservanti, cominciata già verso il 1506 e poi ripigliata nel 1516, e pochi anni appresso condotta a fine."

sich diese Apsiden im Querschiff erst an die zwischen sie und das Tonnengewölbe eingeschobene Kuppel an; im Chor schiebt sich überdieß noch ein zweites Tonnengewölbe zwischen Flachkuppel und Apside ein. Um die so bedeutend verlängerten Kreuzarme zu einer Gesammtmasse zu vereinigen, wurden sodann bei Sta. Giustina noch sechs kleine quadratische Räume mit Tonnengewölben an die vier kleinen Nebenkuppeln, sowohl in die Flucht der Kapellenreihen, als auch, neben dem Chor, in die der Nebenschiffe gelegt, die alle in halbrunden Apsiden abschließen. Bei S. Niccolò legen sich nur noch zwei kleine Apsiden an die hinteren Nebenkuppeln, neben

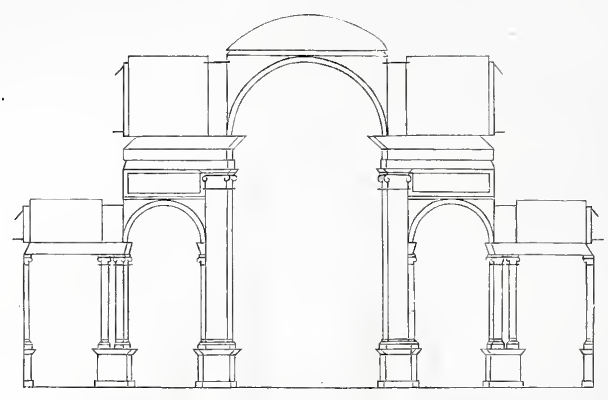


Sta. Giustina zu Padua. Aufgenommen von J. Schulze.

die Chorapsis. Es ist klar, daß alle diese Abweichungen nur eine durch die Anfügung der Kapellenreihen nothwendig bedingte Konsequenz waren.

Was den Aufbau des Innern betrifft, der in den hier beigefügten kleinen Durchschnitten leider nur nothdürftig angedeutet werden konnte, so tritt abermals eine überraschende Verwandtschaft beider Kirchen hervor, die sich sowohl in den Sockeln der Pilaster, in den Bogendurchgängen der Seitenschiffe, als auch in der Form der Flachkuppeln ausspricht. Nur sind in Sta. Giustina die Bogendurchgänge der Seitenschiffe verhältnißmäßig niedriger als in S. Niccolò, indem die Scheitel ihrer Archivolten nicht in einer Linie mit der Kapitälhöhe der Hauptpilaster liegen, sondern zwischen ihnen und dem Gebälk, das von den Pilastern (respektive Mittelschiffpfeilern) quer über das Seitenschiff hinübergeht, und den Fuß des Tonnengewölbes trägt, sich

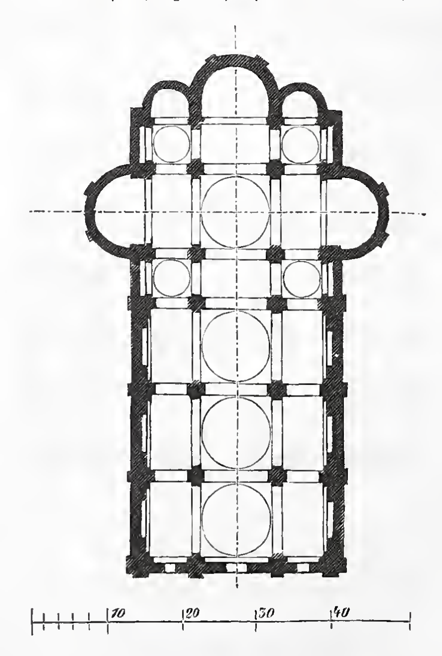
noch eine Wand mit Täfelung befindet. Außerdem sind die Pilastercapitäle in Sta. Giustina sehr einfach, in S. Niccolò reich in Stuck modellirt. Ueberhaupt sind die Details von S. Niccolò, wie wir schon andeuteten, reicher und feiner ausgebildet, als in der einfach und fast roh behandelten Kirche Sta Giustina; ferner prangt S. Niccolò in der schönsten und reichsten



Sta. Giustina zu Padua; System.

polychromen Ornamentik, Sta. Giustina dagegen läßt bei „fast leerer Weiße der Wände" nur die großen, schönen Verhältnisse wirken.

Wir haben in der vorliegenden Studie nur auf die kunsthistorische Bedeutung des Domes und der Kirche S. Niccolò von Carpi hingewiesen; letztere ist außerdem, vom rein künstlerischen



S. Niccolò zu Carpi. Aufgenommen von J. Schulze.

Gesichtspunkt aus betrachtet, eine der edelsten Schöpfungen der Renaissance und eine wahre Schatzkammer von Ornamentik. Beide Kirchen bilden zudem nur den kleineren Theil einer Reihe von großartigen und wirklich schönen Monumenten der Renaissance, mit denen Alberto Pio seine kleine, bisher viel zu wenig beachtete Residenz schmückte. Ein Gesammtbild von der monumentalen Bedeutung dieses Städtchens zu geben, wird die Aufgabe einer Publikation sein, die ich im Verein mit zwei Architekten auf geschichtlicher Grundlage und mit einer Reihe von artistischen Beilagen ausgestattet, vorbereite.

Carpi, 11. Okt. 1877. Hans Semper.

Tizian, sein Leben und seine Zeit.

II.



Unser erster Artikel begleitete Tizian bis zu dem Jahre 1530, zu welcher Zeit er ein Alter von 53 Jahren erreicht hatte. In diese Periode fällt der „Petrus Martyr". Die Umstände, unter denen dieses Meisterwerk geschaffen wurde, stehen fast ohne Beispiel da. Eine Konkurrenz zwischen Palma Vecchio, Pordenone und Tizian sollte darüber entscheiden, wer mit der Ausführung des Bildes zu betrauen wäre, und Tizian's Entwurf trug den Preis davon. Während der Maler mit seiner Arbeit beschäftigt war, traf es sich, daß nicht nur Sebastian del Piombo, sondern auch Michelangelo Venedig besuchten; und wir meinen, daß unsere Verfasser vollkommen recht haben, wenn sie annehmen, daß die Anwesenheit dieser mächtigen Repräsentanten der römischen Schule einen ganz außerordentlichen Eindruck auf die venetianischen Meister hervorbringen mußte, und daß im „Petrus Martyr" insbesondere der Einfluß Buonarotti's in den kolossalen Formen der herkulischen, von Muskelkraft strotzenden und in der Heftigkeit momentaner Bewegung ausfahrenden Figuren sichtbar ist. Eine angemessene Stelle findet hier die Anekdote, nach welcher Tizian einst zu dem kaiserlichen Gesandten Vargas, „der den Künstler einen Pinsel so dick, wie ein Kehrbesen, handhaben sah, sagte, er wünsche in einer andern, von Raffael oder Michelangelo verschiedenen Manier zu malen, weil es ihm keine Befriedigung gewähre, weiter nichts als ein bloßer Nachahmer zu sein". Die Verfasser knüpfen daran die Bemerkung, daß der „Petrus Martyr" ein Beweis der großen Befähigung Tizian's sei, alles das in sich aufzunehmen und sich zu assimiliren, was ihm in dem Stile Michelangelo's als das ihm Gemäße erschien. „Er war michelangelesk, ohne daß er aufhörte Tizian zu sein, und das eben spricht für die Größe seines Genius".

Die von einigen Schriftstellern aufgestellte Behauptung, daß Tizian im „Petrus Martyr" und anderen Kompositionen als den größten Landschaftsmaler, den die Welt je gesehen, sich erwiesen, wird nicht ohne Grund von unseren Autoren bestritten. Meiner Meinung nach muß man indeß zugeben, daß Tizian hier wie auch anderswo die schwierige Aufgabe, durch sinnige Linienführung eine vollendete Einheit zwischen landschaftlicher Natur und dramatischer Action herzustellen, glücklich gelöst hat. Bei vielen Künstlern macht sich die Empfindung geltend, daß diese Uebereinstimmung schwer zu erzielen ist, namentlich wenn die Figuren Lebensgröße erreichen, und bekannt ist es, daß Tizian auf das Ersuchen eines Zeitgenossen, das Geheimniß zu offenbaren, seinen Borstpinsel zur Hand nahm und das Problem auf der Leinwand zu erläutern suchte. Die Landschaften Tizian's sind eben etwas mehr als die Bühne, auf welcher die Figuren ihre Rolle spielen; die Bäume, Felsen, Gebirge und sogar die Wolken selbst werden zu handelnden Personen. Man hat eingewendet, daß es seinen Studien an Detaillirung fehle, daß wir in seinen Vordergründen vergebens nach den Blumen und Vögeln suchen, für welche die toskanischen und sienesischen Meister eine besondere Vorliebe besaßen; doch ist darauf zu erwiedern, daß Tizian das Auge von dem Vordergrunde hinweg dem Mittelgrunde zu lenkte, welcher bei ihm in den meisten Fällen den Boden des geschilderten Vorgangs bildet.

Nach der vollständigen Vernichtung des „Petrus Martyr" im Jahre 1867 ist es nicht überraschend, daß den Repliken und Kopien des berühmten Originals überall nachgestöbert wurde. Crowe und Cavalcaselle übertreiben indeß, wenn sie sagen, daß „das Bild in zahllosen Nachahmungen und unzählbaren Reproductionen existire." Der Altar in der Kirche San Giovanni e Paolo, über welchem ehedem das Original seinen Platz hatte, ist gegenwärtig mit einer Kopie von der Hand Cardi da Cigoli's versorgt, und die Fahrlässigkeit, welche die Zerstörung herbeiführte, läßt wohl voraussetzen, daß die Würdenträger der Diöcese mit Cigoli's Kopie völlig zufrieden gestellt sind. Wir sind im Stande, bezüglich dieses Bildes weitere Nachrichten beizufügen. Mr. Hamerton entdeckte im Januar des Winters 1869 „eine Replik des Petrus Martyr von Tizian, oder was noch wahrscheinlicher ist, eine vollendete Studie des Gegenstandes". „Meine Meinung", schreibt er in dem „Portfolio", „bezüglich der Authenticität des Bildes ist seitdem durch mehrere Künstler bestätigt worden, die Tizian nach der technischen Seite gründlicher studirten, als ich es gethan habe." Ferner haben wir anzuführen, daß in der im Jahre 1875 in der königl. Akademie zu London stattgefundenen Ausstellung der Werke alter Meister ein Bild gezeigt wurde, das den stolzen Titel „Vollendete Studie des berühmten Bildes Petrus Martyr von Tizian", hergeliehen von Mr. F. Pigott, trug. Bei näherem Vergleich fanden wir nur geringfügige Unterschiede zwischen dieser Studie und dem von Mr. Hamerton entdeckten Bilde. Auch mag es von Interesse sein zu erfahren, daß bald nach der Vernichtung des Originalwerkes dem Vorstande der Nationalgalerie in London wenigstens ein halbes Dutzend Bilder angeboten wurden und zwar sämmtlich mit der Behauptung, daß sie Originalstudien oder Repliken seien. So viel wir wissen, war nicht einer dieser vielfachen Ansprüche genügend begründet. Anders liegt die Sache in Bezug auf Zeichnungen; insbesondere gedenken wir einer meisterhaften Studie, die Mr. Bale gehört und kürzlich in dem Burlington Fine Arts Club zu London ausgestellt wurde; desgleichen mag eine andere schöne Zeichnung im British Museum hier namhaft gemacht werden. Mit der folgenden Stelle aus dem vorliegenden Werke findet der Gegenstand seinen Abschluß: „Dolce eröffnet seinen Dialog über Malerei in angemessener Weise, indem er Aretino und Fabrini im Gespräch vor Tizian's Petrus Martyr einführt. Ganze Künstlergenerationen von Benvenuto Cellini und Tribolo im 16. bis zu Rubens und den Carracci im 17. und Reynolds im 18. Jahrhundert haben stundenlang bewundernd und studirend vor demselben zugebracht, und es wird verschiedentlich berichtet, daß die Signoria jedweden mit Todesstrafe bedrohte, der es zu entfernen sich erdreisten würde".

Die Geschichte des Lebens Tizian's von seinem 53. bis zu seinem 99. Lebensjahre ist zu genau bekannt, als daß es hier mehr als der kürzesten Uebersicht bedürfte. Tizian wurde im Jahre 1530 von Karl V. aufgefordert, nach Bologna zu kommen, zwei Jahre später ging er nach Spanien. Im Jahre 1545 reiste er nach Rom und wurde dort von Michelangelo und Vasari aufgesucht. In den Jahren 1547 und 1550 begab er sich über die Alpen nach Deutschland. Alle diese Reisen hatten die Bestellungen von Porträts und andern Bildern im Gefolge; mit mühevollerer Arbeit war noch nie ein Menschenleben überbürdet. Vasari besuchte den Künstler in Venedig und fand ihn trotz seiner 89 Jahre eifrig mit dem Pinsel hantirend an der Arbeit. Und doch arbeitete Tizian noch weitere zehn Jahre; sein letztes Bild, die „Pietà", stand unvollendet auf der Staffelei, als die Pest sein Haus heimsuchte und ihn zur ewigen Ruhe von der Arbeit hinwegführte.

Bezüglich des sonstigen Inhalts des Buches lassen wir noch einige Bemerkungen folgen. Eine fernere Nachforschung über den mächtigen Einfluß der deutschen und flandrischen Kunst auf Venedig dürfte sehr vortheilhaft sein. Crowe und Cavalcaselle haben schon in den frühern Bänden über die „Malerei in Norditalien" dargethan, daß Johannes Alamannus, der einen hervorragenden Platz in der muranesischen Schule einnahm, ein Deutscher war. Sie rügen das Verfahren italienischer Geschichtsschreiber, die aus Eifersucht Thatsachen fälschen, aus denen hervorgeht, wie viel die italienische Kunst der Dazwischenkunst Fremder zu verdanken hat. Die Verfasser gaben auch in ihrem Werke über „die vlämischen Maler der Frühzeit" der Angabe eine festere Basis, nach welcher Antonello da Messina eine Reise nach den Niederlanden unternahm, um „die Vervollkommnung der Oelmalerei von Jan van Eyck zu erlernen", und der

zufolge er sich später nach Venedig begab, wo „die Edelleute zu ihm kamen, damit er ihre Porträts male", wie denn auch seine Bilder allgemein bewundert wurden wegen der Vollendung und der Feinheit, die er von den van Eycks sich angeeignet hatte. Sie weisen nach, wie im 15. Jahrhundert der Einfluß der rheinländischen Schule durch obengenannten Johannes Alamannus sich bis nach Murano erstreckte, und wie dieser in Gemeinschaft mit Antonio Vivarini ein jetzt in der venetianischen Akademie befindliches Bild malte, welches in dem Typus der Figuren und dem Wurf der Draperie die charakteristische Eigenthümlichkeit der rheinländischen Schule erkennen läßt. Die Vermischung deutscher Art mit byzantinischen Elementen, und das Aufgehen gothischer Formen in die der Renaissance sind Erscheinungen, deren Spuren zu verfolgen, eine der interessantesten aber schwierigsten Aufgaben ist, welche das bunte Kunstleben Venedigs dem Kunstgelehrten stellt.

Der Handelsverkehr und Kunstaustausch zwischen Deutschland und Venedig wurde im 16. Jahrh. noch inniger, wie der lehrreiche Bericht unserer Verfasser über den „Fondaco dei Tedeschi" und dessen durch die gemeinsame Arbeit Giorgione's und Tizian's erfolgte Ausschmückung bezeugt. Gern möchten wir mehr über Dürer's Aufenthalt in Venedig im J. 1506 hören. Dies Thema hat indessen von Thausing die ausführlichste Behandlung erfahren.

Ein anderer Punkt, bezüglich dessen das Werk mit Nutzen gelesen werden dürfte, betrifft „die Technik Tizian's", hinsichtlich welcher seit geraumer Zeit eine außerordentliche Meinungsverschiedenheit geherrscht hat. In England wie auch in Amerika war man ernstlich bemüht, hinter „das Geheimniß Tizian's" zu kommen; das Geheimniß Palissy's hat kaum einen lebhafteren Streit erregt. Wir kannten englische und amerikanische Maler — insbesondere nennen wir Page, der gern als der Tizian Amerika's gelten möchte — deren Anstrengungen dahin gerichtet waren, das Verfahren zu entdecken, durch welches Tizian seine unvergleichlichen Farben-Effekte, sein Chiaroscuro, das solide Impasto, die Transparenz der Schatten erzielte. Von Sir Joshua Reynolds ist es bekannt, daß er ebenso zuversichtlich an das „venetianische Geheimniß" als die Alchymisten an den „Stein der Weisen" glaubte. Es wird von ihm gesagt, daß er Bilder von Tizian und Rubens angekauft habe, die er mit der Absicht, die verlorene Kunst wieder zu entdecken, bis auf die Tafel oder die Leinwand abschälte oder abrieb, um die Untermalung oder die todten Farben bloß zu legen, auf welche die Lasuren gesetzt worden waren. In der That war Sir Joshua Reynolds Enthusiast genug, um, wie man weiß, zu bekennen, daß er für den Besitz eines wahrhaft schönen Gemäldes Tizian's seine ganze Bildergalerie hingeben, mit kurzen Worten, sich freiwillig ruiniren würde. Zweifelhaft ist es immerhin, ob Crowe und Cavalcaselle mehr entdeckt haben, als bisher unter englischen Künstlern und Kennern bekannt gewesen; indeß bringen sie die verschiedenen Data, die vordem zerstreut waren, unter einen Gesichtspunkt. Besonderes Gewicht legen sie auf die von Palma Giovane gemachte Beschreibung, welcher der durch des Künstlers Tod unfertig gebliebenen „Pietà" die letzten vollendenden Pinselstriche zu Theil werden ließ. Tizian bediente sich keiner Kartons; aus freier Hand entwarf er seine Zeichnungen auf der Tafel oder Leinwand mittels eines Borstpinsels. Ferner ist es constatirt, daß er seine Bilder mit einer soliden Untermalung präparirte. Diese ersten Vorbereitungen wurden mittels eines mit Farbe gefüllten Borstpinsels in breiten Strichen gemacht, die Halbtöne dann hineingeworfen und die Lichter aufgesetzt, und zwar mit demselben in Roth, Schwarz oder Gelb getauchten Borstpinsel. Darauf lehnte er die Vorderseite des Bildes an die Wand und ließ es dort vielleicht monatelang stehen; dann machte er sich von Neuem an die Arbeit, um irgend welche Mängel abzustellen, und, gleich einem Wundarzte verfahrend, schnitt er hier Auswüchse, dort überflüssiges Fleisch ab, bog einen Arm zurecht oder renkte ein Glied ein, ohne Rücksicht auf die Schmerzen, welche die Operation verursachen könnte. Das auf diese Weise redigirte und auf ein gewisses Maß reducirte Bild kehrte er dann abermals der Wand zu, um späterhin noch drei- oder mehreremale die bessernde Hand anzulegen. Er war es nicht gewohnt, ein Gemälde mit einem Schlage zu vollenden, und pflegte zu sagen, daß ein Improvisator noch lange nicht das Zeug zu einem Dichter habe. Tizian's Kunstgriffe scheinen mannigfaltiger Art gewesen zu sein; hie und da modellirte er das stärkste Licht durch Verreiben mit dem Finger, mitunter auch pflegte er mit dem Daumen einen Fleck dunkeln Pigments zu betupfen, um auf

diese Weise größere Kraft zu erzielen; in der That malte er bei der schließlichen Vollendung des Bildes ebenso oft mit den Fingern wie mit dem Pinsel. Daß er gelegentlich den letzten dünnen Farbenauftrag an denjenigen Stellen wegzuwischen pflegte, wo er wünschte, daß die untere Farbenschicht stärker hervorkommen sollte, läßt sich an manchen Bildern nachweisen. Als Resultat sorgfältiger Prüfung und häufiger Unterredung mit Künstlern, spricht Referent die Ansicht aus, daß kein Maler so viele Pfiffe und Kniffe anwandte, und demungeachtet keiner so einfach und offenherzig hinsichtlich seiner technischen Methoden verfuhr, wie er. Begabt mit einem praktischen Verstande, wie er nicht immer dem Genius eigen ist, schlug er bald den einen, bald den andern Weg ein, wenn er nur zu dem beabsichtigten malerischen Endzwecke führte. Dabei wurde er, wie das gemeiniglich der Fall ist, mit zunehmender Erfahrung immer verwegener in seinen Experimenten. Eine spätere Komposition, Venus, Cupido und zwei Grazien, im Palaste Borghese enthüllt vollständiger als irgend ein anderes gewissenhaft von uns geprüftes Werk das „unerforschliche Geheimniß Tizian's", das, wenn geprüft, aufhört ein Geheimniß zu sein, und wenn erkannt, jeder Nachahmung spottet. Seine Kunst erlosch mit ihrem Meister. Wie allgemein anerkannt, war Tizian der bedeutendste Fleischmaler, seine beispiellose Geschicklichkeit verdankt er zunächst der Farbenbereitung, dann seiner Methode, drittens der Schärfe seines Auges und schließlich der Gewandtheit seiner Hand. Das Schlußresultat wird stets ein Wunder bleiben.

Schließlich möge noch ein Wort bezüglich der Diction und der kritischen Methode der Verfasser Platz finden. Crowe ist ein in Deutschland wohnender Engländer, seine Eltern sind beide als Schriftsteller bekannt und sein Bruder ist Mitglied der königl. Akademie der Künste in London. Darin liegt seine Qualification. Sein Mitarbeiter Cavalcaselle ist ein Italiener, der von der Regierung als Conservator öffentlicher Denkmäler in Italien eine ähnliche Stellung, wie ehedem Viollet-le-Duc in Frankreich, erhalten hat. Gelegentlich unsers letzten Zusammentreffens mit ihm fanden wir ihn mit der Ueberwachung der wichtigen Restaurationen in der Kirche S. Francesco zu Assissi beschäftigt. — Die Arbeitstheilung zwischen einem Engländer und einem Italiener erzeugt einen mosaikartigen, einigermaßen ungefügigen Stil. Nichts destoweniger ist die Schreibweise, ungeachtet ihrer Mängel, dem zu behandelnden Gegenstande vortrefflich angepaßt. Sie ist beweglich genug, um von der trockenen sachlichen Beschreibung und der schlichten Prosa gelegentlich auch zu poetischer Beredtsamkeit überzugehen. Der Aussichtspunkt ist hoch gewählt, um einen weiten Horizont zu gewinnen, ein breiter geschichtlicher Hintergrund dient den biographischen Details als Folie; Zweck ist, das Leben und Weben eines Künstlers inmitten seines Zeitalters und seiner Generation anschaulich zu machen. Die kritische Grundlage wird nirgends durch Gefühlsregungen, religiöse Vorurtheile oder dergl. untergraben.

Für die Schwärmer unter den Künstlern hegen die Verfasser keine besonderen Sympathien. Mäßiges Lob nur wird Fra Angelico, Benozzo Gozzoli oder Perugino gespendet, während andererseits Piero della Francesca, Bartolommeo und insbesondere Tizian auf's Wärmste gepriesen werden, als die verständigen Maler, welche die Kunst auf den Pfad der Wissenschaft führten und ihre Praxis auf feste Prinzipien zu gründen suchten. Beide Verfasser neigen sich nicht dem Transcendentalen, sondern vielmehr dem Positiven zu und haben eine festere Zuversicht zu den Lehren der Perspektive und Schattenkonstruktion als zu den Erfolgen religiöser Begeisterung und spiritualistischer Schwärmereien. Indeß, welche Kontroversen auch immer durch ihre dogmatische Kritik hervorgerufen werden mögen, über den wissenschaftlichen Werth des so fleißig von ihnen zusammengetragenen Materials kann kein Zweifel obwalten.

J. Beavington Atkinson.



Briefe von Bonaventura Genelli und Karl Rahl.

Mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.

(Fortsetzung.)

59. Genelli an Rahl.

Verehrtester Freund!

So sehr mich Dein Brief mit dem was ihm beifolgte erfreute, so leid war es mir durch ihn zu erfahren, daß Dich das „verfluchte Fiber" von neuem wieder heimsuchte — auch war es mir leid zu hören, daß es in München noch immer nicht besser ergehen will. Du schreibst mir aber nicht ob Du Schack gesprochen hast, nichts über meinen Abraham; sollte dies Bild Dir mißfallen haben?

Unsere Gastfreundschaft die doch leider nur eine sehr mäßige war nimmst Du jedenfalls zu hoch auf. Meine Frau und ich waren nur betrübt daß Du uns nicht Gelegenheit gabst sie viel länger und viel besser auszuüben.

An Wislicenus werde ich heut die Photographie nach Deiner prächtigen Composition (Hipatia) welche ihm gewiß große Freude machen wird, übergeben.

Auf der famos gelungenen Photographie (die vier Welttheile nach Rubens) aus der man vollkommen sieht wie schön dies Bild gemalt sein muß, ist mir das interessanteste in dieser curiosen Gesellschaft die ihre Jungen säugende Tiegerin.

Um nun endlich auf den eigentlichen Zweck dieses Briefes zu kommen, Dir nähmlich meine Ansicht über die drei Compositionen Deiner Schlacht zu sagen, so muß ich nach reiflicher Erwägung gestehen, daß mir Dein erster Entwurf unbedingt am gelungensten vorkommt, sowohl was die totale Anordnung anbelangt, als die einzelnen schönen Episoden. Leben ist in allen drei Compositionen, aber bedeutsam erscheint mir nur die, welche ich schon von München her kannte. Wie schade wäre es wenn die so glücklich gedachte Gruppe mit den Stieren, im Hintergrunde so ganz im Schatten, wo man sie kaum bemerkt, angebracht würde — Wie schade wenn anstatt auf der von Figuren leergehaltenen Mitte des Bildes diese Pferdestümmel sie ausfüllten! Das Einzige was ich dieser sonst so gelungenen Composition anwünschen möchte wäre die Art wie der römische Feldherr, auf einem der spätern Entwürfe gedacht ist; ich meine den welcher den rechten Arm stark zurück hält — das sich stärker bäumende Pferd wie auch sein Reuter sind hier vortrefflicher bewegt als auf den beiden andern Compositionen. Auch scheint mir der größere Raum über den Köpfen der Weibergruppen auf den Wägen, für das Ganze sehr günstig. Die Rauch und Feuermassen welche auf den beiden spätern Compositionen angebracht sind, dürften wohl nicht fehlen um das schreckliche des Moments zu erhöhen. Auf Deiner frühern Composition ist nur eine Figur die mir in der Bewegung nicht gelungen scheint, nähmlich dem Beschauer zur Linken, könnte der Soldat welcher den Rücken so stark einbiegt, wohl schöner bewegt sein.

Nimm nun diese von mir vielleicht irrigen Bemerkungen nicht ungütig auf, in welchen übrigens Wislicenus mit dem ich Deine drei Compositionen lange verglich, sehr übereinstimmte. Du sagtest mir einmal, „oft ist das bessermachen wollen der Untergang des Guten."

In der Hoffnung, daß das fatale Fieber Dich bereits ungeschüttelt ließ, lebe ich als Dein Dir

innigst ergebner

B: Genelli.

Weimar d 24ten Sept 1863.

60. Rahl an Genelli.

(Wien, im October 1863.)

Hochgeehrter Freund!

Nach längerem Augenleiden bin ich erst heute im Stande Dir für Deinen vortrefflichen Brief zu danken, er hat mich von meinen quälenden Zweifeln so ziemlich befreyt, wenn ich auch im Detail hier und da mich noch etwas unsicher fühle. Da ich bereits gegen sechszig Figuren nach der Natur zu diesem Entwurfe gezeichnet habe so kannst Du Dir wohl denken daß mich der Bescheid einige stille Seufzer gekostet hatte, dennoch aber bin ich herzlich froh noch im Momente ehe ich es auf die Leinwand brachte

auf den richtigen Weg zurückgekehrt zu seyn. Nur fehlt mir für das Erste Ausdauer im Augenblick, es gleich von Neuem anzufangen, ob die Lust je wieder erwacht vermag ich noch nicht zu sagen es ist der beste Nerv dafür bereits verbraucht. Indessen habe ich bereits für die Mythe des Paris gearbeitet so gut es gehen wollte, da ich einen Augenkatarrh habe der mir lesen und schreiben zwar streng verboth hingegen Zeichnen im Großen erlaubte.

Wenn ich unlängst vergaß von meinem Besuche in der Schack Galerie zu sprechen so waren es nur die peinigenden Zweifel über meine Kompositionen welche mir durch den Kopf gingen schuld. Diese Galerie ist bereits so wie Alle sind nur daß ausnahmsweise Deine herrlichen Werke darin sind, es ist traurig immer aufs Neue zu erfahren wie selten sich wahres Verständniß findet. Dein schöner Abraham hängt leider zu hoch um recht gesehen zu werden nahmentlich für einen etwas Kurzsichtigen ohne Brille welche ich eben nicht hatte. Auf den ersten Blick fehlte mir der Baum an den ich von früher gewohnt war. Ich fühle wohl daß hierdurch die Großartigkeit der Gestalten gewonnen hat, aber für den malerischen Efekt war doch der Schatten auch recht schön. Unter den andern Bildern: wie mächtig und groß doch so ein Werk aussieht. Womit bist Du dermalen beschäftigt, hast Du schon Deine herrliche Schlacht begonnen auf der Leinwand zu malen und was malt Camillo, hat er noch so schöne Köpfe gemalt?

Sonst ist im Augenblick nicht viel von Kunst hier zu erzählen, es ist lauter niederes Gewächs für die Hasenjagd geeignet, und wenn ich nicht irre, wird das Gefühl und der Sinn für das Große und Erhabene immer weniger im Leben. Ich bitte Dich mich bestens Deiner hochgeehrten Familie zu empfehlen, und danke Dir nochmahls herzlich für Dein vortreffliches Urtheil, es war mir sehr erwünscht gekommen.

In der Hoffnung recht bald von Dir und Deinen Schöpfungen zu hören, sey versichert meiner aufrichtigen Verehrung von

Deinem

aufrichtig ergebenen

C. Rahl.

61. Genelli an Rahl.

Weimar d 25ten October 1863.

Lieber Rahl!

Leid ist es mir, daß meine Wahl zwischen den drei Compositionen nicht diejenige treffen konnte zu welcher Du bereits schon gegen 60 Figuren gezeichnet hattest, da ich nur zu gut weiß was eine solche Modellplage sagen will. Hattest Du Zutrauen zu meinem Urtheil, warum schicktest Du mir nicht früher, ehe Du die 60 Figuren zu zeichnen begannst, Deine Compositionen? Du würdest Dir Zeit Mühe und Geld und jetzt eine gewisse Unlust an dieser Arbeit erspart haben — ich bin jedoch des Glaubens, daß Lust und Freude an dieser schönen Composition Dir wieder wachsen werden sobald Du nur wirklich eingesehen haben wirst daß ich recht hatte die zuerst entworfene als die originellst gedachte und schönst motivirte Dir anzuempfehlen. Ich denke doch immer es einst möglich zu machen nach Wien kommen zu können um dann diese Composition in ihrer Farbenpracht zu bewundern.

Mein Bachus und Lycurg ist sorgfältig auf die Leinwand gezeichnet, zu malen habe ich ihn aber noch nicht begonnen, weil ich einige Zeichnungen machen mußte durch die ich etwas Geld zu erhalten hoffe. Camillo der sich Dir empfiehlt arbeitet gegenwärtig an einer Zeichnung für ein Album was die Künstler welche auf dem Wartburgfeste waren der Grosherzogin von Weimar creiren wollen — ich habe bereits eine solche fertig daliegen.[1])

Vor einigen Tagen besuchte mich ein junger Maler Kohn, ein bescheidener gescheut sprechender Mann der sehr enthusiastisch über Dich sprach — ich bin nun neugierig etwas von ihm zu sehen.

Dir ist es nicht recht, daß ich auf dem Bilde (die Engel vor Abraham) den Baum wegließ — Raphael bei demselben Gegenstand ließ ihn auch weg.

Der Himmel erhalte Dich bei Lust und Muth zum Schaffen, Gaben die er nicht jedem in solchem Maße zutheilte, und erlöse Dich von Deinem Augenübel, dies wünscht Dir Dein

aufrichtigst ergebner

B: Genelli.

62. Rahl an Genelli.

Hochgeehrter Freund!

Durch Nachlässigkeit meiner Hausbesorgerin erhielt ich erst vorgestern die mir höchst erfreuliche Nachricht von der Verlobung Deiner verehrten Fräulein Tochter. Ich bitte sowohl Dich als Deine liebe Tochter meine herzlichsten Glückwünsche zu diesem freudigen Familienereignisse entgegenzunehmen. Möge diese Verbindung sowohl Ihr künftiges Glück begründen als auch Dir zur Freude und zum Troste gereichen

Deinen lieben Brief habe ich auch bis heute nicht zu beantworten vermocht, da ich des Tages über von meinem Berufe und der Akademie und den dringenden Geschäften wirklich so gequält bin daß mir oft nicht die Zeit zum Essen bleibt, und des Abends ist es mir verbothen zu lesen oder zu schreiben

1) Harmonia incantat Amorem et Psychen. Satura. Tab. 24.

weil meine Augen sehr empfindlich bey Licht geworden sind. Du hast mir geschrieben lieber Freund daß ich vielleicht nicht vollkommen überzeugt sey von der Richtigkeit Deines Urtheils, hierin hast Du Dich aber getäuscht, ich habe es vollkommen begriffen und habe die Absicht diese Zeichnung auszuführen vollkommen aufgegeben und je länger als ich die Sache betrachte desto mehr muß ich Dir beystimmen. Allein in der ersten Skizze sind verschiedene Punkte welche wie der Marius mir auch nicht gefallen und diese abzuändern und mit dem Uebrigen in Harmonie zu sezen will mir nun und nimmer gelingen. Die ganze neue Composition ist nach und nach entstanden bloß weil ich die Alte verbeßern wollte und so bin ich in ein Dilemma gerathen welches mir die wahre Freude daran geraubt hat. Dann habe ich schon in München dann später in Wien, und nun zum 3ten Male mich damit abgequält so daß ich ganz stumpf dafür bin. Außerdem muß ich jezt die Mythe des Paris malen und sechs 12′ hohe Figuren ins Stiegenhaus des Arsenals so daß ich vor einem Jahr bey größter Anstrengung nicht im Stande wäre mich wieder darüber her zu machen. Die Decke des besagten Speisesaales habe ich fertig und werde Dir sobald die Photographien fertig sind selbe sogleich senden, ich bin begierig wie Du sie finden wirst. Bist Du schon an Dein großes Werk geschritten und hast Du vielleicht schon Deinen Sisyphos in Angriff genommen? Wie froh wäre ich könnte ich Dich wenigstens ein Mahl im Monath sehen und mir Rath holen.

Was macht Camillo, hat er an Seinem Faust schon tüchtig gearbeitet, und noch mehr so schöne Köpfe gemalt wie Sein Portrait[1]) ist. Ich bitte ihn vielmals zu grüßen.

Nochmahl viel Glück zur baldigen Hochzeit und bitte Dich mich Deiner hochverehrten Familie bestens zu empfehlen.

Hoffend recht bald von Deinem Wirken zu hören bin ich Dein Dich wie immer

hochverehrender Freund

Wien den 7 Dez 1863. C. Rahl.

63. Genelli an Rahl.

Weimar d 5ten März 1864.

Verehrtester Freund!

Wiederum gabst Du mir Gelegenheit Deine Schöpferkraft und Deinen Fleiß zu bewundern! Nimm meinen besten Dank für dies Dein Geschenk das zu erwiedern mir aus dem Grunde unmöglich wird weil ich keine Photographien von meinen Arbeiten besitze auch nicht so fruchtbar bin wie Du mein Freund. Auf diesen Blättern sind wahre Prachtgestalten! Alle haben schöne Köpfe und Gewandungen — so auch die gesunden reitzenden Kinder sind voller Ausdruck und Leben. Gar reitzend und kunstvoll sind Dir die beiden Figürchen in den beiden schmalen ungünstigen Räumen gelungen, ich meine den Amor der sich den Pfeil aus dem Köcher zieht und jene Figur welche den Kranz emporhebt.

Es freut mich, daß man Dich mit der gewiß schönen Aufgabe einen Theatervorhang[2]) zu malen beauftragt hat — auch gefällt mir Alles was auf demselben angebracht werden soll — doch muß ich mich mit einem Urtheile noch gedulden bis ich diese Composition selbst vor Augen haben werde, da ja hiebei so viel auf die Eintheilung desselben ankommt — Halte nur Wort mit Deinem Versprechen mir die Skitze zu schicken!

Da ich erst am kürtzesten Tage vorigen Jahres meine Schlacht zu malen begann und mithin eben nicht weit vorgerückt bin, so habe ich bis dato noch nicht an eine Zeichnung, von der Du und Dir: Ruben[3]) mir sprachen, denken können, und werde wohl nicht sobald dazu kommen, weil ich mit gedachtem Bilde, an welchem noch heillos viel zu arbeiten ist, eilen muß.

Camillo, der sich Dir empfehlen läßt, soll wie man sagt ein sehr gutes Bild aus dem Lenauschen Faust auf der Anatomie[4]) malen — ich selbst sah es noch nicht da er es im Studio eines Bekannten malt. Ich wollte er könnte von Dir das Frescomalen erlernen, mit ihm sein zukünftiger Schwager der junge Marschall[5]). Ich glaube Du würdest diese beiden jungen Leute brauchen können — doch wovon wollten sie sich in dem theuern Wien erhalten? da die Mittel welche ich dem Camill' biethen kann sehr schwach sind.

In alter Freundschaft Dein

aufrichtig ergebner

B: Genelli.

---

1) Selbstporträt Camillo Genelli's, Oelbild im Besitze von Karoline Genelli in Weimar.

2) Von den zu schmückenden Räumen des neuen Opernhauses in Wien war Rahl der Plafond des Zuschauerraumes, das Proscenium und der Vorhang zugesprochen worden. Die Entwürfe, durch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien zum Theil reproducirt, wurden von Griepenkerl und Bitterlich, Schülern Rahl's, der die wiederholt umkomponirte Orpheussage zur Verdeutlichung der Macht der Musik gewählt, ausgeführt. — Br. 65—67. 73. 74. 77—82.

3) Chr. Ruben (1806—75), Direktor der Wiener Akademie.

4) Faust, sein Famulus und Mephistopheles disputiren bei einer Leiche, Oelgemälde im Besitze von Karoline Genelli in Weimar.

5) James Marschall, geb. 1838 in Amsterdam, Maler, lebt in Dresden.

64. Genelli an Rahl.

Weimar d 8ten April 1864.

Mein sehr verehrter Freund!

Da Herr Ziteck[1]) mit der Photographie nach Deinem Theatervorhange noch immer nicht angelangt ist und vielleicht Gott weiß wie lange noch ausbleiben könnte so beeile mich Dir dies zu melden, damit ich nicht bei Dir (der Du doch gern recht bald mein Urtheil über diese Composition zu haben wünschtest) in den Verdacht eines lauen und faulen Gesellen falle — Sobald ich also diese Deine Arbeit gesehen haben werde, sollst Du mein Urtheil über dieselbe erhalten — Du kannst denken wie neugierig ich auf Deine Conception bin, da ja auch ich einst mich mit einem ähnlichen Vorwurfe befaßte.

Recht sehr danke ich Dir für die Mühe welche Du Dir gabst mit Angabe der Ursachen wann Camillo zu Dir nach Wien kommen kann — Vor August wird es ihm wohl schwerlich möglich sein sich auf den Weg zu machen um dort, sei es nur auf ein par Wochen oder sei es auf längere Zeit, sich aufhalten zu können. Camill' läßt sich Dir wie alle Genellis empfehlen.

Dein

Freund B: Genelli.

---

1) J. Zitek, Architekt, Erbauer des großh. Museums zu Weimar.

(Fortsetzung folgt.)

Notiz.

* **Bildniß einer jungen Holländerin von Rembrandt.** Das in der beigegebenen Radirung William Unger's reproducirte Bild gehört zu den Zierden der Lamberg'schen Gallerie in Wien. Schon die Tracht und der ganze Habitus der Dargestellten zeigen, daß wir es mit einem Werke aus des Meisters früherer Zeit zu thun haben. Die junge Frau ist ganz in Schwarz gekleidet; der Spitzenbesatz an den Manschetten, am Halskragen und Häubchen, vor Allem aber die Perlennadeln, mit denen das Letztere an den Schläfen befestigt ist, erheben die Tracht etwas über das Niveau schlichter Bürgerlichkeit, die sonst das Ganze erfüllt. Durch den mühlsteinförmigen feingefälteten Kragen wird der Kopf scharf herausgehoben. Er blickt uns treuherzig und aufmerksam an, als hörte die Dargestellte einem Sprechenden zu, und auch in der Haltung der Arme, die auf den Stuhllehnen ruhen, ist bei aller Lässigkeit eine leise Spannung bemerkbar. Im Hintergrunde rechts steht die Namensinschrift des Meisters und die Jahreszahl. (S. das Facsimile in Schwemminger's Katalog v. J. 1866, Taf. 4.) Es ist das Datum der „Anatomie" im Haager Museum! Und damit stimmt auch die zart verschmolzene, flüssige Malerei, der lichte Fleischton mit dem rosigen Anhauch und den grünlichen Schattenübergängen überein. Das Bild ist mit Ausnahme kleiner Ausbesserungen an der Stirn vorzüglich erhalten. — Auf Leinwand. — H. 92, Br. 71 Centim. — Von den älteren Reproduktionen sei das große geschabte Blatt von J. E. Clerck v. J. 1798 herhorgehoben.







J. EISSENHARDT RAD.

MADONNA MIT HEILIGEN

[illegible] Städelschen Institut zu Frankfurt

Das bürgerliche Wohnhaus
des 16. und 17. Jahrhunderts in Belgien.

Von Wilhelm Bubeck.

Mit Illustrationen.

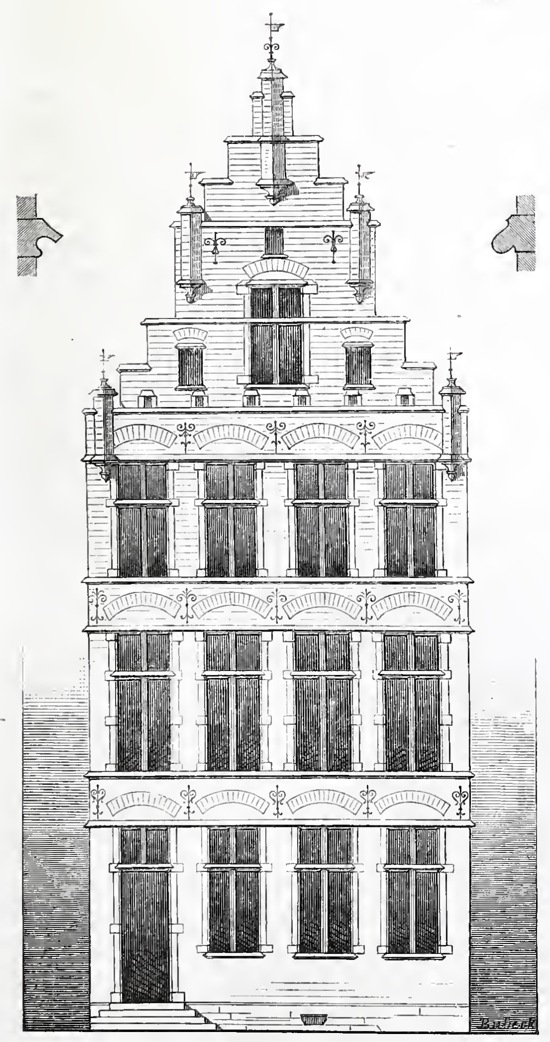


Fig. 1. Antwerpen, Façade um 1580.



Die mächtigen Seestädte Norddeutschlands haben im Laufe des 16. Jahrh. in ihren Bauten einen scharf ausgeprägten Typus entwickelt, der sich fast allgemeine Geltung errang, da der bequeme Verkehr der einzelnen Plätze unter sich selbst wesentlich zu seiner raschen Verbreitung beitrug. Eine Erscheinung aber, welche die Renaissance diesseits der Alpen vor jeder andern auszeichnet, nämlich die sich oft nicht nur nach Ländern und Landestheilen, sondern geradezu nach Städten unterscheidende stark lokale Färbung, trat in den Küstenstrichen aus leicht faßlichen Gründen zurück: die praktischen Anforderungen waren durchweg dieselben, ebenso lagen die nämlichen Baumittel gleichmäßig im allgemeinen Bereiche. Eine eigentliche örtliche Verschiedenheit konnte also höchstens aus der traditionellen Gewohnheit hervorgehen, die ihren Ursprung aus einer Zeit herleitete, da noch kein fremdes Element in die Architektur gedrungen war, und der Wechselverkehr noch nicht so bedeutende Dimensionen angenommen hatte, wie zur Zeit der Renaissance. Trotz direkter Verbindungen unserer nordischen Seestädte mit dem Süden waren die Anforderungen des Klimas und das zähe Vorherrschen der Ueberlieferung von

so wesentlichem Einfluß auf die Bauweise, daß wir uns vergebens nach jenem italienischen Stile umsehen, von dem im innern Deutschland noch so manche, wenn auch modificirte Beispiele erhalten sind. Gerade in dem Maße, in welchem sich die Bauten der Küstenstädte unter einander ähnlich sehen, unterscheiden sie sich von den letzteren. Wir haben also eine abgeschlossene Architekturgruppe vor uns, die von den großen Bewegungen der Zeit blos oberflächliche Notiz nimmt, in der speziellen Entwicklung aber ihre eigenen Wege geht und bis zum Einbruch des Barocco ihrem ursprünglichen Charakter treu bleibt.

Was hier für die Seestädte Deutschlands gesagt ist, leidet auch auf die alten Niederlande Anwendung, so daß die dortigen Bauwerke in einer allgemeinen Betrachtung des gesammten nördlichen Küstenstrichs leicht ihre Stelle finden. Dafür spricht ohnehin noch die bestimmte Nachricht von dem Wirken niederländischer Künstler in Norddeutschland, ja es gewinnt fast den Anschein, als ob die Renaissance auf dem Wege von Italien her vorher in den Niederlanden Station genommen und dann erst den Weg weiter nach Osten fortgesetzt hätte. Innerhalb der Gruppe niederländischer Renaissance-Bauten bilden die holländischen, wenn man sie auf das Detail hin näher untersucht, wieder eine eigene durch den Charakter von Land und Volk bestimmte Species, die belgischen aber nehmen eine Art Mittelstellung ein zwischen den Schöpfungen der nördlichen und der östlichen Grenznachbarn. Die Bodenbeschaffenheit Belgiens ist im Allgemeinen derjenigen des deutschen Hinterlandes ähnlich, während die Bewohner den Zug zum Meere und die daraus entspringenden architektonischen Anregungen mit den nördlichen Stammesverwandten theilen. So erklärt sich, daß auf belgischen Boden deutsche und holländische Baugedanken zusammentreffen und sich gegenseitig befruchten.

Kaum kann man sich jetzt noch einen Begriff machen von dem großartigen Leben und Treiben dieser belgischen Haupthandelsplätze; so viel der Reichthum an alten Bauwerken und besonders die prächtige Ausbildung der Städteanlagen für ehemaligen Glanz und Größe sprechen, so sehr sind sie jetzt todt und verödet, und gerade dem Uebelstande ihres späteren Herunterkommens und dem Mangel an Mitteln, folglich auch an Neuerungen, verdanken wir die zahlreichen Ueberreste der Denkmäler des späteren Mittelalters und der beginnenden neueren Zeit. Die wenigen Städte, die in den letzten hundert Jahren wieder emporkamen, wie Antwerpen, Brüssel, Lüttich, haben großentheils ihre Physiognomie verändert und das Malerische ihrer alten Theile durch Aufnahme der von Frankreich ausgehenden Richtung beeinträchtigt. Die Kanäle, sowie die großen, abgeschlossenen Komplexe von Klöstern, Korporations- und Herrschaftsgebäuden mit ihren Höfen und Gärten haben der Physiognomie mancher Städte eine besondere Eigenart verliehen, die jedem Besucher von Brügge, Ypern, Löwen, Mecheln u. s. w. auffallen muß. Lange Straßen ohne Abzweigungen, vielfache Kurven und Winkelgassen, die dem, der sie betritt, die Befürchtung nahe legen, wieder umkehren zu müssen, trennen die Häusergruppen. Die einzelnen Wohnhäuser sind durchweg niedrig und klein, insbesondere die des 16. Jahrhunderts, und kontrastiren deshalb lebhaft mit öffentlichen Gebäuden, Rath- und Zunfthäusern zc. Eigentlich bildet blos Antwerpen eine Ausnahme und unterscheidet sich dadurch wiederum auffallend von den übrigen Provinzialstädten. Dann waren auch in Brüssel und Gent größere Privatbauten zu finden.

Solche Verhältnisse beeinflussen wesentlich den Grundplan der einzelnen Häuser. Die geringe Breite der Straßenseite beansprucht große Tiefe. Das Licht wird von vorn her durch die Hauptfront und von hinten durch einen Lichthof vermittelt, der zwischen dem

Wohnhause und dem Waarengewölbe liegt. Letzteres mündet womöglich auf den Kanal zu. Der Eingang befindet sich meist auf der Seite und läßt Raum für zwei oder drei, gewöhnlich hintereinander liegende Gelasse. Die Treppe, von Holz und einarmig, steigt gerade auf; die in Deutschland so häufige steinerne Wendeltreppe kommt selten vor. Der vordere Raum an der Straßenseite ist Kaufladen oder Wohngemach, nach hinten liegt die Küche; die Gemächer des ersten Stocks sind zum Theil für Wohnräume bestimmt, die Schlaf- und Gastzimmer liegen weiter oben. Wiewohl diese Disposition am häufigsten angetroffen wird, herrscht doch große Mannigfaltigkeit, besonders in den vorgerückteren Epochen. Ebenso weicht die Einrichtung von der üblichen ab, wenn das Gebäude Eckhaus ist, oder, was nur selten der Fall, seine Langseite der Straße bietet.

Die scharf ausgesprochenen und kaum vermittelten Strömungen, welche die Geschichte der niederländischen Malerei in der Schule der van Eyck, ihrer Mitstrebenden und Nachfolger, in der Periode des italienischen Manierismus, und endlich beim Auftreten von Rubens, van Dyck und ihren Schülern nachweist, erscheinen analog in der Geschichte der Architektur. Auch hier finden wir zuerst eine eigenartige, im Boden des Landes entstandene und festgewurzelte Kunstrichtung, dann Nachahmung italienischer Werke und schließlich eine wiederum eigenthümliche, wenn auch nicht so ausgesprochen nationale Gestaltungsweise, die vielleicht ebenso, wie in der Malerei, die Folge der Einwirkung einiger tonangebender Künstler war. Ueberdies ist ja Rubens' Thätigkeit im Baufache bekannt genug. Doch paßt dieser Vergleich weit weniger auf die Epoche des fremdländischen Einflusses, welche aus naheliegenden Gründen in der Architektur nicht die Rolle spielen konnte, wie in der Malerei. Die herrschende, dem ganzen Norden gemeinsame Sitte verlangte die Giebelfaçade. Von der gothischen Zeit her war man dies Motiv so sehr gewohnt, daß auch in Fällen, wo eine Langfront unerläßlich war, wie z. B. an Eckhäusern, sehr gern Mittelgiebel angeordnet wurden. Den Giebeln wurde stets eine ungemeine Aufmerksamkeit geschenkt, so daß sie in Belgien zu einer Ausbildung gelangten, die sie von denen des übrigen Nordens wesentlich unterscheidet. Dem gemäß lassen sich die Façaden in drei Klassen ordnen, jenachdem sie gerade aufsteigende Giebel, Treppengiebel, oder Stockwerksgiebel mit Volutenaufsatz zeigen. Die Façaden mit gerade aufsteigendem und Treppengiebel, vom gothischen Backsteinbau herzuleiten, sind die ältesten und einfachsten; ihr Detail hängt durchaus noch eng mit der Gothik zusammen, und man darf sich durch die oft sehr späten Jahreszahlen nicht irre machen lassen Sie bleiben lange Zeit mit kaum merklicher Abänderung die künstlerische Gestaltung der bürgerlichen Wohngebäude, und es wird wohl hierauf anzuwenden sein, was Rubens in der Einleitung und Widmung seiner Aufnahme genuesischer Paläste sagt: es sei endlich einmal Zeit, mit der gothischen und barbarischen Bauweise aufzuhören. Auffallend sind bei diesen Bauten die Extreme, in welche man verfiel. Im östlichen Theil des Landes finden wir lebhaft Betonung der horizontalen Glieder, des nach Außen ausgesprochenen Etagenbaues, während sich in Westflandern, besonders in Städten wie Brügge und Ypern, die Neigung zum Hervorheben der aufstrebenden Theile bemerkbar macht. Offenbar gehören die Entwicklungen letzterer Art einem mit raffinirter Konsequenz durchgeführten Backsteinbau an, dem sich alle nur irgendwie in diesem Material herstellbaren Glieder fügen müssen.

Die horizontal entwickelten Façaden, deren prägnantesten Beispiele Antwerpen zeigt (in der Umgebung des Rathhauses), haben sich des Backsteins höchstens für das Füllmauerwerk bedient; für alle nur irgendwie konstruktiv oder dekorativ auszubildenden Theile

würde Sandstein verwandt. Eine, wenn auch unvollständige, Erklärung dafür mag der Umstand abgeben, daß die ältesten derartigen Häuser meist an sehr engen Straßen stehen und deshalb bloß die horizontalen Linien für das Auge von Werth sein konnten. Die ganze Façade (Fig. 1) ist streng konstruktiv gegliedert und verschmäht alle unmotivirten Zierden. Die Stockwerke sind hoch und durch Gurt- und Brüstungsgesimse nach außen ausgesprochen. Der Giebel in Treppenform zeigt ebenfalls horizontale Untertheilung in Stockwerke. Die Fenster, groß und in der Höhe den Geschossen entsprechend, haben ein steinernes Mittel-

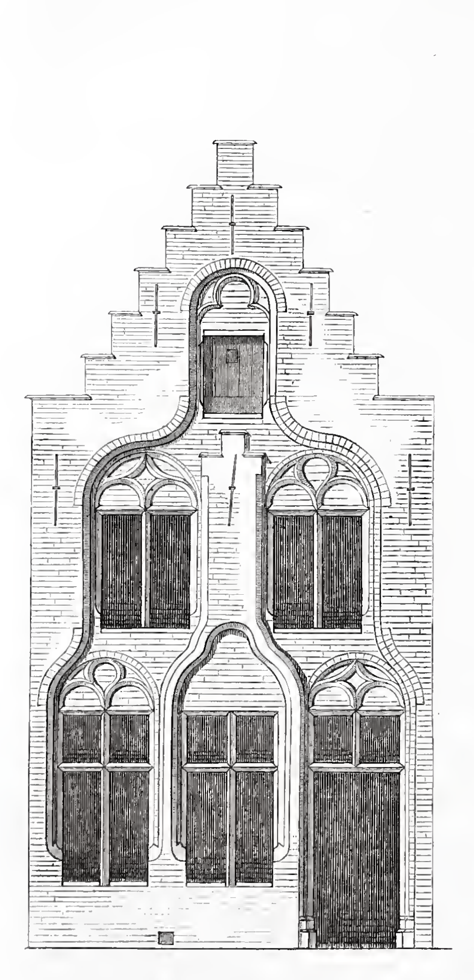


Fig. 2. Brügge, rue de l'Eeckhout 33.

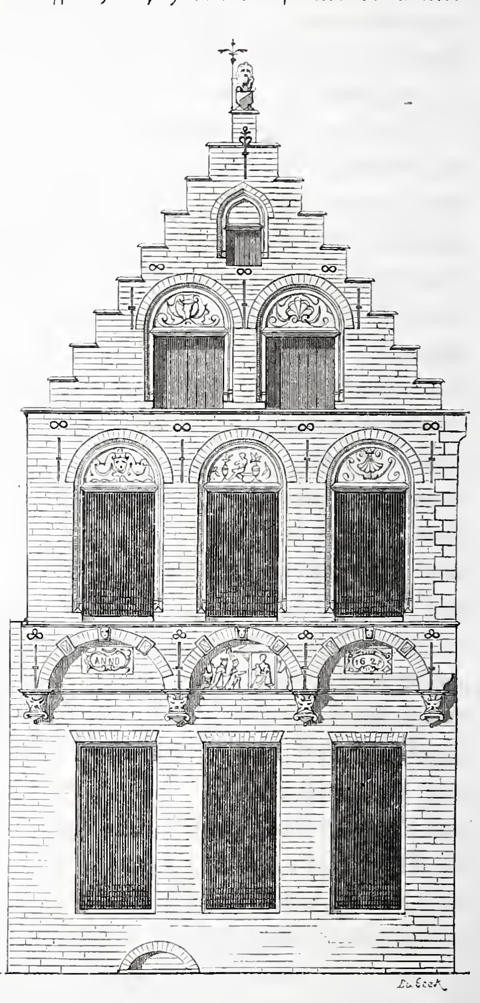


Fig. 3. Brügge, rue du fil 7 C.

kreuz und sind gerade abgeschlossen. Ihre horizontale Theilung geschieht ungefähr im Drittel, jedoch so, daß die oberen Oeffnungen immer noch die Verhältnisse eines Rechtecks behalten. Sturz, Querstück und Bank binden in die Wand hinein. Alle Theile werden durch die gothische Kehle gegliedert. Häufig, wohl um die Höhe der Etagen etwas niedriger erscheinen zu lassen, setzt sich der Querbalken des Fensterkreuzes als Gurt fort, wenn nicht, so bildet er, nach außen vorspringend, ein kleines Deckgesims, um das Wasser nach beiden Seiten abzuleiten. Ebenso der Sturz. Die Entlastungsbögen zeigen alle Formen vom flachen Segment bis zum Halbkreis; in den Widerlagssteinen oder dazwischen finden wir, wenn dieselben auf Gebälkhöhe zu liegen kamen, jene eisernen Anker,

welche sich vom einfachen Stabe bis zu den reichsten kalligraphischen Figuren entwickeln und öfters die Zahl des Baujahrs in spielenden arabischen Ziffern darstellen. Sodann wurden die kleinen Löcher in Dachhöhe, welche zur Aufnahme der Gerüststangen für etwaige Reparatur dienten, durch Umrahmung zur Geltung gebracht. Ueber der Hausthüre pflegt zur Erhellung des Vorplatzes ein Fenster mit gradem Abschluß angebracht zu sein. Breitere Thüren schließen im Halbkreise. Der Giebel hat in der einfachsten Form gleichmäßige Stufen, zeigt aber bei reicherer Ausbildung eine rhythmische Anordnung, die dadurch entsteht, daß mit dem zweiten oder dritten Absatze jedesmal eine Stufe von doppelter Höhe aufsteigt. Diese bevorzugten Theile wie auch der First werden dann von vorgekragten und über Eck gestellten Fialen mit Kugeln, Wetterfahnen u. dergl. überragt. An der Langseite sind in besonderen Fällen ähnliche Giebel aufgemauert, bisweilen werden sie durch analog gebildete Lukarnen vertreten. Ihre Vorderwand ist einfach die Fortsetzung der Langmauer; das Fenster zeigt dieselben Profile, Brüstungs- und Deckgesimse, ist aber gewöhnlich nur eintheilig. Auf der Spitze erhebt sich ebenfalls eine Fiale mit Wetterfahne oder Kugel. Das Hauptgesims ist sehr schwach; einige Profile tragen eine primitive Rinne; dann und wann wird die weiter herausgehende Traufe von konsolenförmig zugeschnitzten Sparrenköpfen getragen. Auch da, wo die Langseite vollständig frei liegt, trifft man selten die enge Fensterreihe der Vorderseite an; man war einmal gewöhnt, das Licht durch diese zu beziehen und wich ungern davon ab. Weiterer Schmuck wurde hier noch weniger als an der Hauptseite zugelassen; die Langseite blieb eben auch bei günstiger Situation die untergeordnete Façade. Außer den Zeichnungen der Anker, den Kehlen der Fenstergewänder und dem Detail der Fialen ist noch das Profil der Gesimse von Werth. Es zeigt eine einfache Wassernase, in der früheren gothischen Weise bald mit, bald ohne Rundstab; nachher rundete es sich in der (Fig. 1) angegebenen Weise ab.

Diese Form erhielt sich lange neben allen anderen; sogar die Barockepoche ging beinahe spurlos daran vorüber. Wir lesen an den Ankern noch Jahreszahlen, die bis in die letzte Hälfte des 18. Jahrhunderts reichen. Doch gingen nach und nach einige Merkmale der früheren Bauten verloren. Die wiederholte Betonung der Horizontalen verschwindet; die Mauerfläche bleibt nüchtern und unbelebt. Bei etwas reicheren Anlagen tritt allerdings Neues ergänzend hinzu; man vertiefte die Fensterbrüstungen und füllte sie mit mageren Balustern. Die Stufen der Giebel werden mit konsolenartigen Schnecken belegt wie am Rathhaus zu Hal, oder man beginnt mit ein paar Stufen und geht dann in krauses Volutenwerk über, um nachher wieder mit Stufen zu endigen, wie in Brüssel, Rue haute; also eine Art Uebergang in den eigentlichen barocken Volutengiebel. Mitunter sind freilich auch recht originelle Beispiele vorhanden. Vom weiteren Verlauf wird nachher wieder die Rede sein.

Die gleichzeitigen westflandrischen Bauten hatten einen anderen Weg eingeschlagen. Trotzdem daß sie noch der Gothik angehören, geht ihr Bestreben weit mehr auf dekorative Wirkung als auf bestimmtes Aussprechen der konstruktiven Faktoren aus. Hier war es recht eigentlich der Renaissance vorbehalten, eine klare Gliederung im konstruktiven Sinne zum Ausdruck zu bringen. Die gothischen Vorbilder, deren Ypern und besonders Brügge noch eine große Anzahl besitzen, verschmähen jede horizontale Theilung. Von Gesimsen ist so zu sagen gar keine Rede; dagegen spielen aufsteigende Profile eine große Rolle. Die Etagen, — häufig ist blos Parterre und erster Stock vorhanden, — sind ebenfalls hoch, die Fenster geradlinig überdeckt, durch ein steinernes Kreuz untertheilt und von Blendbögen

umrahmt. Das so entstehende Tympanon ist in der früheren Zeit spitzbogig, später halbrund und trägt gothisches Maßwerk. Die übereinander stehenden Fenster der oberen Stockwerke sind wieder mit einem gemeinsamen Rahmenprofil zusammengezogen. Stehen die Fenster nicht genau übereinander, was häufig am Giebel, weniger in den unteren Etagen vorkommt, so steigen diese Profile mit den beiden äußersten Fenstern auf, folgen dem darüber geschlagenen Bogen bis zum Scheitel, wenden sich dann aufwärts und gehen dem nächsten Fenstergewände entlang und so fort bis oben (s. die Fig. 2 u. 3). Da alle Profile sich mit seltenen Ausnahmen in die Mauer vertiefen, so geht daraus hervor, daß die Wand zwischen den Fenstern dünner sein kann, während außerhalb mit der letzten Umrahmung eine Verstärkung eintritt. In den meisten Fällen nimmt das Erdgeschoß an diesem Spiel keinen Antheil, und dann ist die verstärkte Mauer mit dem Beginn des ersten Stocks etwas vorgesetzt. Selten begegnen wir jenen reichen Ankern; meist sind sie auf die Form des einfachen Eisenstabes reduzirt, wohl weil er sich auf dem schmalen Stege zwischen den Profilen doch nicht ausbilden konnte. Der Giebel ist zuerst spitzwinklig, später regelmäßig abgetreppt; die rhythmische Stufenbewegung der Antwerpener Façaden sieht man hier nicht. Die spitzwinklige Form schließt mit einem einfachen Profil und trägt an der Spitze manchmal eine Fiale aus Formsteinen, bisweilen mit Schraubenprofilen (besonders häufig in Ypern). Bei Ausführung in Haustein bleibt diese Façade in etwas strengeren Grenzen; so kommt dabei jene, sich um die Fenster schlängelnde Profillinie nicht vor. Die Renaissance räumt mit diesen Absonderlichkeiten auf und sucht die dekorative Ausbildung auf rationellerem Wege. Mit den einfachen, halbkreisförmigen Entlastungsbögen über den Fenstern und einem schönen Profil, das Fenster und Bogen zusammenfaßt, ist's abgethan. Anfänger und Schlußstein des Bogens sind von Sandstein und werden besonders hervorgehoben durch Köpfe, Bossen 2c. Das Bogenfeld zeigt Wappen und schöne figürliche Reliefs. Da und dort kommt auch wieder eine einfache Horizontalgliederung durch Gesimse auf. Als Abschluß erhält der regelmäßige Treppengiebel den Vorzug. Der erste Stock ist hin und wieder über das Erdgeschoß vorgekragt; auf schönen Konsolen oder Thierköpfen wölben sich halbkreisförmige oder halbelliptische Backsteinbögen mit verzierten Schlußsteinen. Das Bogenfeld füllen ebenfalls Reliefs oder Cartouchen. Das Erdgeschoß ist häufig schmucklos, immer aber einfach gebildet. Zur gothischen Zeit war die Langfaçade wohl auch einmal mit Giebeln und einem Zinnenkranz bekrönt worden: ein Motiv, welches sich sonst nur die öffentlichen Gebäude vorbehalten hatten. Später wurde von einer eigentlichen Ausbildung abgesehen und man beschränkte sich auf Fortsetzung der für die Schmalseite unentbehrlichen Formen.

Auch diese Typen erhielten sich neben der barocken Architektur sehr lange, was aber nicht Wunder nimmt, da sie schon in ihren ursprünglichsten Formen von späteren Datum später sind, als sie es dem Stile nach scheinen könnten. Die ersten Anzeichen der Einwirkung des Barockgeschmacks treten in der Gestalt einer scheinbar blos nachträglich applicirten Architektur auf. Zunächst sind es die von Bossen unterbrochenen Thürumrahmungen, die, dem bisherigen Prinzipe zurücktretender Profilirungen entgegen, vorgesetzt sind und lebhaft an die französischen Vorbilder unter Louis XIII. erinnern. Sodann erhält der Giebel neue Motive mit Volutenwerk. Endlich sind es auch die Cartouchen, Reliefs und sonstigen selbständigen Zierformen, die eine Fortbewegung verrathen. Dem entsprechend verlieren auch die Profile der Archivolten und Fenster ihre charakteristischen Kehlungen, verflachen sich und werden am Ende durch einfach rechtwinklige Leitungen

ersetzt. Im weiteren Verlaufe der Zeit entlehnten die westflandrischen Bauten die entwickelteren Motive den benachbarten Gegenden und gaben ihre lokalen Eigenthümlichkeiten fast vollständig auf.

In den östlichen Provinzen, wo keine Kanäle mehr den Seehandel ermöglichen, wird der Straßengiebel seltener und macht der Langseite Platz. Im Allgemeinen herrscht auch hier das Prinzip der horizontalen Gliederung vor, spricht sich aber weniger in architektonischen Linien, als in Bändern oder abwechselnd gefärbten Backsteinschichten aus. Die Leichtigkeit, Sandsteine zu beziehen, veranlaßte kräftigere Dimensionen der Gewände, Gesimse u. s. w. Häufig wurde zwischen die rothen Mauerziegel alle vier bis fünf Stein hoch eine Schicht hellfarbiger Sandsteine eingeschoben, wie sie noch heute in den unterirdischen Gängen des Petersbergs bei Mastricht in beliebig große Stücke zersägt werden. Manchmal begnügte man sich auch, blos die oberen und unteren Binder der Gewände fortzusetzen. Der weiche, leicht verwitternde Stein konnte kaum anders, als vollständig eingemauert verwendet werden und ist deshalb wohl die Ursache dieser Art des Verfahrens. Das glänzendste Beispiel hierfür ist wohl der Mont de piété zu Lüttich.

Ein Blick auf diese selbständige inländische Architektur von ihrer Entwicklung bis zum letzten Verklingen zeigt deutlich, wie mächtig auf belgischem Boden die Tradition ist und wie lange die einmal errungene Form vorhält. Anders ist es mit den Leistungen der aus Italien importirten Richtung. Sie nahm ihren Ausgangspunkt von größeren Monumentalbauten, wie den Rathhäusern zu Antwerpen und Gent, und kommt in dieser Konsequenz eigentlich an den Privathäusern kaum oder doch nur in bedingter Weise zum Ausdruck; auch werden wir sehen, daß sich einzelne Merkmale der bisherigen, heimischen Bauweise auch im Kampf mit fremden Elementen behauptet haben. Zunächst wurde die Etagentheilung durch ein kräftiges Gerüst aufeinander gestellter Halbsäulen- und Pilasterordnungen ausgesprochen. Dazwischen hält das alte Fenster mit dem Steinkreuz und seinen schmalen Gewänden immer noch vor. Das Erdgeschoß ist fast durchweg einfach gehalten. Das Hauptgesims geht nicht über das Verhältniß zur obersten Ordnung hinaus. Die Fenster nehmen mit den Gewänden oft den ganzen Raum zwischen den Architekturgliedern in Anspruch; die Brüstung wird mit Balustern oder Reliefdarstellungen belebt. Wo der nöthige Platz dazu übrig bleibt, ist das Fenster von der gewöhnlichen Umrahmungsarchitektur mit Fries und Dreiecks- oder Segmentgiebel in symmetrischer Anordnung oder rhythmischem Wechsel umgeben. Der Giebel entwickelt die Stockwerkstheilung, welche sich schon in den noch mit der Gothik zusammenhängenden Beispielen ausgesprochen hatte; die dadurch entstehenden leeren Ecken werden mit Winkelschnecken, Voluten, eingezogenen Curven und dergleichen ausgefüllt. Der oberste Theil schließt mit einem Giebel ab und ist mit Obelisken, Vasen und anderen Schlußmotiven bekrönt. Das allerdings in Belgien nicht so allgemein vorkommende, phantastische Hörnerwerk der Volutengiebel dankt höchst wahrscheinlich seinen Ursprung den bewegten Umrissen gothischer Gebäude der letzten Nachblüthe, wie uns ein Blick auf das Schifferhaus in Gent lehrt. In der Mitte öffnet sich ein größeres, rund- oder segmentbogiges Fenster; zu beiden Seiten sind kleinere Oeffnungen, deren Stelle auch etwa ein Oeuil de boeuf vertritt. Im Falle, daß das mittlere Fenster über das Etagengesims hinaufreicht, schließt sich dieses der Archivolte an und bildet an der Stelle einen Bogen. Hiermit ist der erste Schritt zu einer Willkür gethan, die bald jede Grenze überschreitet und alle konstruktiven Glieder zu blos dekorativer Wirkung herabwürdigt.

Soweit beschränkt sich der ausländische Einfluß; in der ferneren Ausbildung gewinnt der spezifisch nationale Charakter wieder die Oberhand. Im weiteren Verlaufe sehen wir ein Bevorzugen gewisser Theile vor anderen, so z. B. wird dem Portal besondere Auszeichnung zu Theil; es bildet sich zu einem selbständigen Dekorationsstück aus. Das

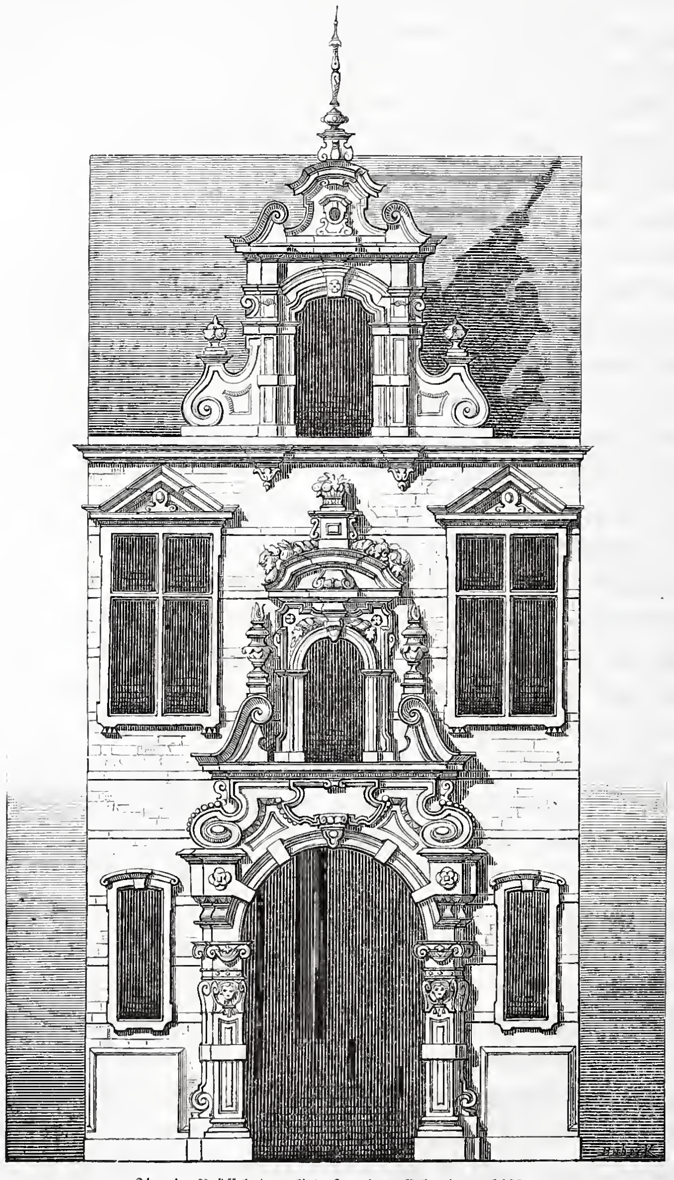


Fig. 4. Brüssel, demolirte Façade. Erbaut um 1680.

reiche Rahmenprofil, von Bossen unterbrochen, ist mit Pilastern, Hermen oder Karyatiden eingefaßt, welche ein kräftig gegliedertes Gesims tragen. Das darüber befindliche kleine Fenster (als Lichtöffnung für die Hausflur) wird mit zur Dekoration gezogen, und wir sehen manchmal, besonders in der späteren Zeit, einen Aufsatz, der sich offenbar den Hausgiebel zum Vorbilde genommen hat. Das von öffentlichen Gebäuden verlangte großartigere Aeußere führte sodann zur Verwendung von Kolossalordnungen, durch mehrere Etagen hindurchgehend. Das Gesims konnte so dem Ganzen entsprechend gebildet

werden und erhielt einen einfachen klassischen Giebel von der ganzen Breite der Façade. Darüber machte sich wieder das alte, vlämische Element mit seiner Vorliebe für die belebte Silhouette in allerlei phantastischen Aufsätzen geltend; so ist z. B. der Giebel als Treppenrampe aufgefaßt und trägt ein richtiges, nach der Mitte ansteigendes Balustergeländer, wie bei einer Façade am Rathhausplatze zu Brüssel. Doch blieben diese, im großartigen Maßstabe angelegten Gebäude ziemlich ohne Einfluß auf den Privatbau und gehören eigentlich erst dem 18. Jahrhundert an. Durchschnittlich nehmen alle diese Bauten eine an der ganzen Nordseeküste gebräuchlich barocke Formensprache an, und es fällt sehr schwer, inländische Produkte dieser Art von denen des übrigen deutschen Nordens zu unterscheiden.

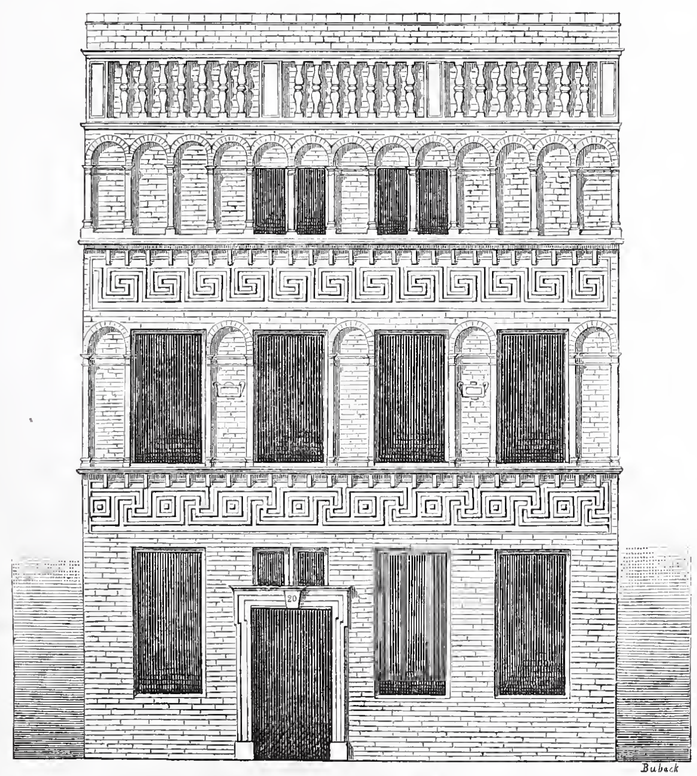


Fig. 5. Brügge, rue neuve 20. Erbaut 1565.

Das hier gegebene Beispiel eines kürzlich demolirten Hauses in Brüssel (Fig. 4) ist eine der edelsten Schöpfungen dieser manchmal zu hart beurtheilten Stilrichtung. Als Mittelding zwischen Giebel- und Langfaçade, welch' letztere nach und nach wieder zu Ehren kam, zeigt es ein mit der Straße paralleles Dach, markirt dieses aber durch eine große Lukarne, welche die Stelle des Giebels vertritt. Beide Stockwerke sind äußerst einfach. Das Erdgeschoß öffnet sich in einem großen Portale und zwei kleinen Fenstern mit Segmentbogen und leichtem Kehlgesims über der Archivolte. Der obere Stock ist von zwei größeren Fenstern mit steinernem Kreuz, schmalen Gewänden und massigem Giebel durchbrochen, deren Achse etwas weiter nach der Mitte zu liegt, als unten. Ueber dem Portal befindet sich ein kleines, rundbogiges Fenster. Sockel und Hauptgesims haben nur das nothwendigste Profil und sind äußerst schwach; statt jeder anderen Untertheilung vertreten schmale Bänder die Horizontallinien. Der Glanzpunkt der ganzen Façade ist die Portalarchitektur; zwei Pilaster auf breiter Basis mit ionischem Kapitäl tragen Gesims

und Archivolte. Unter den Kapitälen verbreitern sie sich konsolenartig und sind mit Kartouchen versehen, eine sehr häufige Erscheinung. Zur Verstärkung lehnen sich auf der äußeren Seite stützende und tragende Voluten an. Neben der Archivolte trägt ein kurzer Gesimsansatz reiches Volutenwerk mit regelrechter Bekrönung, welche auch in der Mitte vom Schlußstein und seiner Konsole getragen wird. Durch diese Motive konnte eine Reduktion der seitlichen Ausladung erreicht und zugleich der allzugroßen Schwere begegnet werden. Ueberdies wird die schwächere Architektur des darüber befindlichen Fensters allmählich vorbereitet. Letzteres hat zunächst wieder seine Pilaster und Archivolten-Umrahmung, darüber einen doppelt geschweiften Giebel mit Füllhörnern und Fruchtkörbchen. Große, kräftige Voluten, nach oben aufgerollt, vermitteln die breitere Architektur des Portals mit der schmäleren des Fensters. Analoge Bildung zeigt auch die Lukarne. Die Pilaster werden durch zwei Vorsprünge des Hauptgesimses vorbereitet; der Giebel hat wiederum geschweifte Form, ist zu beiden Seiten aufgerollt und oben von einem Kandelaber überragt. Der Anschluß wird durch nach unten gerollte Schnörkel mit Vasen gebildet. Nach unserem Erachten dürfte die Erbauung dieser Façade ungefähr ins Jahr 1680 fallen. Die Gesammtwirkung ist eine äußerst angenehme, und wenn auch das Dekorative über Gebühr zum Vortrag kommt, so ist doch die Art und Weise der Lösung eine überaus befriedigende. Ueberhaupt ist hier bewiesen, daß oft mit verwerflichen oder meistens verworfenen Mitteln ganz Tüchtiges geleistet werden kann, und wenngleich direkte Nachahmung sich heut zu Tage nicht mehr empfehlen würde, so trifft man doch auf hübsche Gedanken, deren Verwendung auch einem strengeren Schönheitsbegriffe genügen könnte. Von diesen Façaden findet sich noch manches in Brüssel und Antwerpen; leider verflachten sie sich später zu jenem falsch verstandenen Klassizismus, der von Frankreich her alles National-Selbständige aus der Architektur unseres Nordens verdrängte.

Ungeachtet der sich stetig und natürlich entwickelnden Architektur stoßen wir da und dort, wiewohl selten, auf einige Ausnahmen. Das sonderbarste, was sich hier anführen läßt, ist ein Haus zu Brügge, rue neuve 20, welches wir in einer Illustration beigeben. (Fig. 5.) Es datirt von 1565, also aus einem Jahre, wo sich in die übrigen Lokalarchitektur noch kaum ein Renaissancedetail eingeschlichen hat. Das Erdgeschoß ist beinahe schmucklos. Die Brüstung des ersten Stocks hat große, in Relief gemauerte Backsteinmäander. Zwischen den Fenstern sind rundbogige Flachnischen. Darüber wieder eine Mäanderbrüstung in einfacherer Zeichnung mit schwachem Konsolengesims. Das Obergeschoß ist ganz mit Flachnischen arkadenartig bedeckt, deren Gesimse und Basis, jedesmal den unteren Pfeilern entsprechend, zwei Pilasterkapitäle verbindet. Darüber eine hohe vermauerte Balustrade. Ein abschließendes Hauptgesims ist nicht vorhanden. Neben der vom Landesbrauch ganz abweichenden Tendenz der Durchführung fallen am meisten die großen Mäander auf, welche im Norden zu dieser Zeit nie, wenigstens nicht in solchem Maßstabe vorkommen. Ob dem Erbauer irgend ein südliches Monument vorgeschwebt hat, oder ob die Façade eine ganz freie Komposition ist, wissen wir nicht; letzteres ist aber durchaus unwahrscheinlich. Ein anderes Haus datirt aus dem Jahre 1571 und würde vielleicht anderswo weniger auffallen, als gerade in Brügge. Wir haben eine italienische Durchbildung mit Anklängen an die Gothik im Erdgeschoß vor uns. Die Fenster sind niedrig und ihr Detail, Bekrönungen u. s. w. auffallend schwer. Sonderbar ist dabei die Anwendung der besprochenen Rahmenprofile gothischer Bauwerke, die diesmal aber

rechtwinklig gebrochen sind. Andere Bauten, die den Stil Louis XIII. direkt nachbilden, sind in Antwerpen, Brüssel und Löwen zu finden.

Wenig verbreitet waren die Holzhäuser, nur noch in Mecheln, Antwerpen und Ypern sind einige Beispiele vorhanden. Das feuchte Klima wird wohl die meiste Schuld an der seltenen Anwendung dieser Konstruktionsweise wie an der geringen Zahl des Erhaltenen haben. Obwohl im Datum spät, hängen sie der Form nach noch streng mit der Gothik zusammen, auch dann noch, wo sich die Renaissance aller Zierglieder bemächtigt hatte. Im Ganzen klingen die Façaden etwas an die alten Antwerpener Treppengiebel-Beispiele an. Bei jeder Gelegenheit sind horizontale, fein geschnitzte Gesimsleisten angebracht. Die Fensterreihe des oberen Stockwerks ist ununterbrochen; auch hier dient das Durchlaufen des Querstücks als Gesims. Ueber dem Erdgeschoß und mit dem Dachstock springt die Konstruktion vor, die Balkenköpfe sind mit Brettern kehlförmig verschalt; manchmal ist auch eine rationelle Anordnung dadurch getroffen, daß die oberen Theile der Fensterpfosten als tragende Figuren den vorspringenden Balkenenden unterstellt sind. Die Schutzbretter der spitzwinkligen Giebel sind nach unten in der Form eines Spitzbogens mit Nasen ausgesägt, profilirt und mit Figuren oder Thierköpfen verziert. Der First trägt eine Hängsäule mit schmiedeeiserner Wetterfahne oder Blume. Charakteristisch ist die auf unserem Beispiele aus Mecheln, quai aux avoines 23, getroffene Anordnung mit vorspringendem Entresol und dazwischen zurücktretendem Oberlicht der Hausthüre (Fig. 6). Die Wandflächen, meist blos noch in der Brüstung und am Giebel zur Geltung kommend, sind mit Brettern senkrecht verschalt, wodurch die Konstruktion maskirt wird. Im Allgemeinen stehen diese Bauten in Bezug auf Reichthum und strenge Logik in der Konstruktion weit hinter den Häusern in Hildesheim, Braunschweig, Halberstadt u. s. w. zurück.

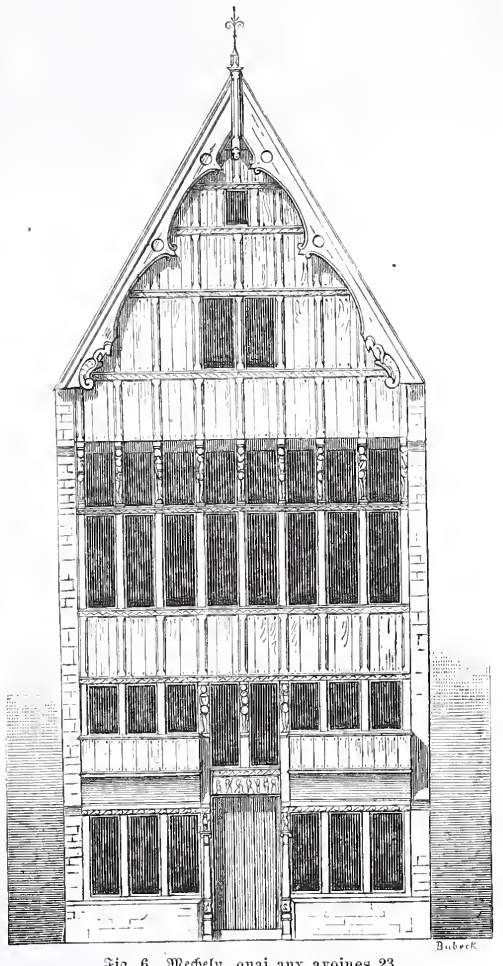
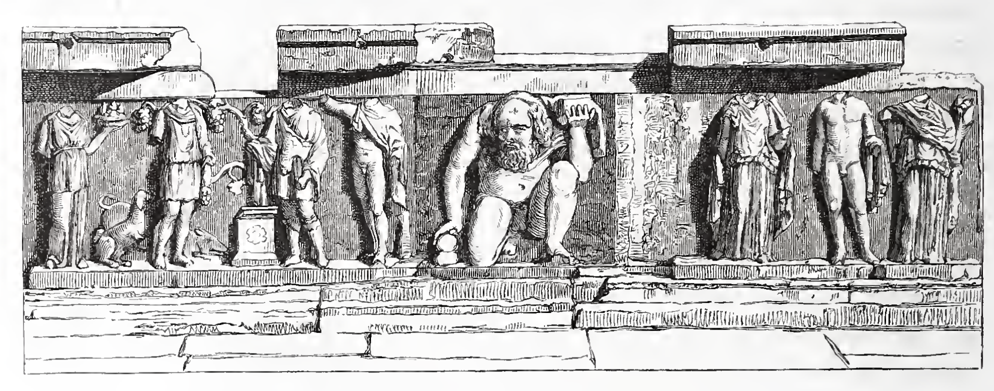


Fig. 6. Mecheln, quai aux avoines 23.

(Schluß folgt.)



Mittlerer Theil vom Hyposkenion des Phaidros im Dionysostheater.

Das Theater des Dionysos zu Athen.

Aufgenommen und gezeichnet von Ernst Ziller.

Erläuternder Text von Leop. Julius.

(Schluß.)

Das Bühnengebäude

(σκηνή, scena) liegt langgestreckt dem Zuschauerraume gegenüber. Die Reste bestehen meist nur aus Fundamentmauern, außerdem hat die Zerstörung schon vor der Verschüttung selbst in den Fundamenten so stark gewüthet, daß bei dem Durcheinander verschiedener Bauperioden die Erklärung des Erhaltenen schwieriger ist, als in den übrigen Theilen des Theaters.

Als Kern des ganzen Gebäudes lassen sich die im Plane mit 12, t—v, 13, y—z, 14 und 15 bezeichneten Mauerzüge herausschälen. Es sind sämmtlich Fundamente aus Conglomeratstein, die ihrer Bauweise nach dem fünften Jahrhundert angehören, also Reste des ältesten Bühnengebäudes sind. Die Mauer y—z ist die Bühnenwand (σκηνή im engeren Sinne des Wortes). Vor dieser Mauer lag eingefaßt durch die Paraskenia die Bühne (προσκήνιον, λογεῖον, pulpitum). Die Paraskenia wurden nach innen, nach der Bühne zu durch die Mauern 14 und 15, nach außen durch die Mauern 12 und 13 abgeschlossen. Wie weit diese Mauern nach Norden gegen den Zuschauerraum hinliefen, läßt sich nicht ohne Weiteres feststellen, da die Verbindungsmauern zwischen 12 und 14, 13 und 15 fehlen, doch werden wir dieselben zwischen der Hinterkante der Stylobate der Säulenstellungen bei m und n und den Mauern 18 und 19 suchen dürfen, da, wie wir unten sehen werden, die letzteren wahrscheinlich zur Verstärkung der hier angenommenen vorderen Paraskenienmauern dienten. Die zwischen den Paraskenien und den Stirnmauern des Zuschauerraumes hinlaufenden seitlichen Zugänge zur Orchestra (πάροδοι) würden alsdann nach außen eine ungefähre Breite von 4,50 gehabt haben. Hinter der Bühnen-

wand y—z liegt durch t—v abgeschlossen das Postscenium (eine griechische Bezeichnung fehlt uns), welches, wie die dort erhaltenen Baureste (u und rechts und links davon) andeuten, in mehrere Gemächer getheilt war. Die Mauern haben sämmtlich eine für Fundamente eines großen steinernen Gebäudes auffallend geringe Stärke: die Bühnenwand y—z ist 1,35 stark, die Rückwand t—v nur 0,70; doch scheint letztere ursprünglich noch eine 0,75 starke Verkleidung aus Poros gehabt zu haben. Dieser Umstand weist darauf hin, daß diese Fundamente wohl kaum ein steinernes Bühnengebäude getragen haben mögen, sondern nur ein hölzernes. Derselben Zeit gehört auch die Mauer 16 und der äußere östliche Zug von 17 an. Beide liegen mit t—v in Verband und sind ebenfalls in Conglomeratstein ausgeführt. (Im Plane ist der östliche Zug von 17 aus Versehen dunkel schraffirt.) Eine nähere Erklärung dieser Reste vermag ich bei der jetzigen Zerstörung nicht zu geben.

In späterer Zeit wurden die Hauptzüge y—z und t—v durch auf Conglomeratstein fundirte Porosmauern w—x und r—s, erstere 1,55 stark, letztere 1,40, verstärkt; ebenso auch die Mauer 17. Diese Verstärkungen werden wir uns dadurch zu erklären haben, daß man nun ein steinernes Bühnengebäude aufführte, für welches die alten Fundamente zu schwach waren. Daß dies in der Zeit des Lykurg geschah, ist schon mehrfach ausgesprochen worden [1]). Wahrscheinlich wurde zu gleicher Zeit die vordere Wand des Hyposkenion, welche früher ebenso wie der darauf ruhende Bühnenfußboden immer nur provisorisch aus Holz aufgerichtet wurde, in Stein ausgeführt; Spuren davon sind nicht mehr erhalten. Die mit w—x in Verband liegenden Porosmauern 18 und 19 erklären sich einfach als Verstärkungen der vordern Paraskenienwände. Ferner gehören noch derselben Zeit die auf Conglomeratstein fundirten Mauern aus Poros o und 2—3 an, da sie mit r—s und 17 in Verband liegen. Die Bestimmung des durch die vier genannten Mauerzüge begrenzten Raumes ist nicht klar; wenn er in späterer Zeit entstanden wäre, so würde man hier am liebsten die Halle des Eumenes suchen, welche nach Virtruv's Zeugniß (V. 9,1) hinter dem Bühnengebäude (post scaenam) lag. Bei der Ecke p schneidet schiefwinkelig in die Mauer 2—3 ein Fundament aus geglättetem Felsstein ein, das mithin späterer Zeit als die Anlage des Lykurg angehören muß. Von o aus läuft nach Westen hin eine Porosmauer (1—2) aus sog. bossirten Quadern, welche schon ihrer äußern Behandlung nach aus späterer Zeit als Lykurg stammt. Leider ist gerade hier alles von Grund aus der Art zerstört, daß an eine Rekonstruktion des Ursprünglichen gar nicht zu denken ist.

In Betreff der Eumeneshalle kann ich eine auf persönlicher Mittheilung beruhende höchst ansprechende Vermuthung U. Köhler's hier nicht unterdrücken. Unter den Trümmern des Bühnengebäudes wurden zwei kolossale Silene gefunden, deren architektonische Verwendung als Gebälkträger durch ihre Stellung und dadurch klar wird, daß sie hinten in in einen Pfeiler übergehen. Da ihr Stil sie in alexandrinische Zeit weist, so dürften sie nach Köhler vielleicht der Halle des Eumenes angehört haben. Trifft diese Vermuthung das Richtige, so können wir auch die Untertheile zweier kolossaler Gewandfiguren, welche dieselben Dimensionen haben und hinten ebenfalls in Pfeiler übergehen, auf denselben Bau beziehen.

Entschieden römischen Ursprungs sind die Mauer 1 aus hymettischem Marmor und die Säulenstellung m. Der in einem Niveau mit der Orchestra liegende Stylobat der

1) Vergl. Urlichs in den Verhandlungen der XX. Philologenversammlung S. 45 ff. und Bursian, griechische Kunst in der Allgem. Encyklop. I. Sect. LXXXII, S. 449.

letzteren besteht aus hymettischem Marmor, die Säulen aus pentelischem. (Vergl. Fig. 4.) Auf der andern Seite des Bühnengebäudes sieht man bei n Spuren eines symmetrischen Baues. Die Bedeutung dieser Anlagen wird weiter unten klar werden. Hinter der Mauer l läuft nach Süden hin ein ebenfalls erst in römischer Zeit eingeflicktes Mauerstück (20). Auf demselben steht, freilich nicht in situ, der Ueberrest eines Doppelpfeilers aus hymettischem Marmor. In der Nähe und entsprechend auf der andern Seite des Bühnengebäudes liegen eine Menge Fragmente größerer und kleinerer monolither Bögen ebenfalls aus hymettischem Marmor, welche wir uns zu einer durch Arkaden geöffneten Halle zusammengesetzt denken müssen, ganz ähnlich der sog. Wasserleitung hinter dem Thurme der Winde [1]), die aber, wie an einem andern Orte gezeigt werden soll, ebenfalls eine durch Arkaden geöffnete Halle war. Letztere ist kurz vor Beginn unserer Zeitrechnung erbaut worden [2]), und ich stehe nicht an, auch die Hallen neben dem Bühnengebäude derselben Zeit zuzuschreiben, da die Zeichnung der einzelnen Bautheile fast genau mit jenen übereinstimmt. Eine nähere Rekonstruktion kann bei dem gänzlichen Mangel an Anhaltspunkten natürlich nicht versucht werden.

Diese Annahme größerer Neu- und Umbauten am und im Bühnengebäude zu Beginn der römischen Kaiserzeit findet auch noch durch Folgendes eine Unterstützung. In römischer Zeit bedurfte man einer bedeutend tieferen und niedrigeren Bühne als in griechischer. Nach Vitruv betrug die Höhe des Bodens des Proskenion über der Orchestra im griechischen Theater 10—12, im römischen nur 5 Fuß. Um die nöthige Tiefe zu erhalten, mußte die vordere Wand des Hyposkenion weiter nach vorn, näher dem Zuschauerraum gerückt werden. Daß auch in unserem Theater eine derartige Veränderung stattfand, und zwar in der ersten römischen Kaiserzeit, wird durch die später im dritten Jahrhundert für das Hyposkenion des Phaidros verwendeten Reliefplatten, welche ihrem Kunstcharakter nach nicht dem dritten Jahrhundert, sondern jener Zeit angehören, sehr wahrscheinlich gemacht, da sie doch voraussichtlich auch früher demselben Zwecke dienten. Wie weit aber in dieser Zeit das angenommene Proskenion vorgerückt wurde, läßt sich nicht mehr bestimmen, da keine Ueberreste vorhanden sind. Mit der so vorgerückten Bühnenanlage hingen gewiß auch jene Säulenstellungen bei m und n zusammen, welche sich flügelartig an dieselbe anschlossen.

Es bleibt uns noch die Betrachtung der Mauerzüge 6—7, 8—9 und des Hyposkenion des Phaidros 10—11 übrig. Die Mauer 8—9 ist sicher mittelalterlichen Ursprungs, und auch für 6—7 scheint mir ein solcher wahrscheinlich. Letztere ist sehr schlecht fundirt, aus Werkstücken verschiedenen Materiales zusammengesetzt und auf der hintern, südlichen Hälfte mit Platten aus hymettischem Marmor abgedeckt, auf denen die Standspuren von Säulen sichtbar sind. Auf den ersten Blick scheint das Ganze mit den Säulenstellungen m und n zusammenzuhängen, um so mehr als beide Stylobate in einem Niveau liegen. Da aber die Arbeit der Mauer 6—7 eine gar zu schlechte ist, ihre tiefe Lage sie außerdem sowohl für eine Hyposkenionwand als auch für eine Bühnenwand untauglich erscheinen läßt, so bescheide ich mich, ihren Zweck für das Theater im Ungewissen zu lassen, wenn sie nicht wirklich, wie vermuthet, erst mittelalterlichen Ursprungs sein sollte.

Das Hyposkenion des Phaidros, 10—11, repräsentirt die letzte Phase des Bühnenbaues. Dasselbe ist ganz nach vorn in die Orchestra gerückt und steht mit der die letztere

1) Abgeb. Stuart a. a. O. III, Lief. XV, Taf. 3.
2) Vergl. Wachsmuth a. a. S. 670.

umgebenden Balustrade in Verbindung. Nur die Treppe in der Mitte aus pentelischem Marmor und die westliche Hälfte sind erhalten. Auf der obersten, fünften Stufe, welche früher einmal als Hängeplatte verwendet war, steht folgende Inschrift:

Σοὶ τόδε καλὸν ἔτευξε φιλόργιε βῆμα Θεήτρου
Φαῖδρος Ζωΐλου βιοδώτορος Ἀτθίδος ἀρχός.

Diese Bühne die schöne hat, schwärmender Gott, dir errichtet
Phaidros, Zoilos' Sohn, des gesegneten Attika's Archon.

Die Inschrift und somit die ganze Anlage gehört in das dritte, vielleicht sogar in das vierte nachchristliche Jahrhundert. Der erhaltene westliche Theil des Hyposkenion [1]) ist mit vier 0,90 hohen Reliefs geschmückt, welche durch Nischen von einander getrennt sind. Da diese Reliefs ihrem Kunstcharakter nach aus früherer Zeit herrühren, müssen sie, wie oben bemerkt wurde, anderswoher genommen sein, wahrscheinlich von einem früheren

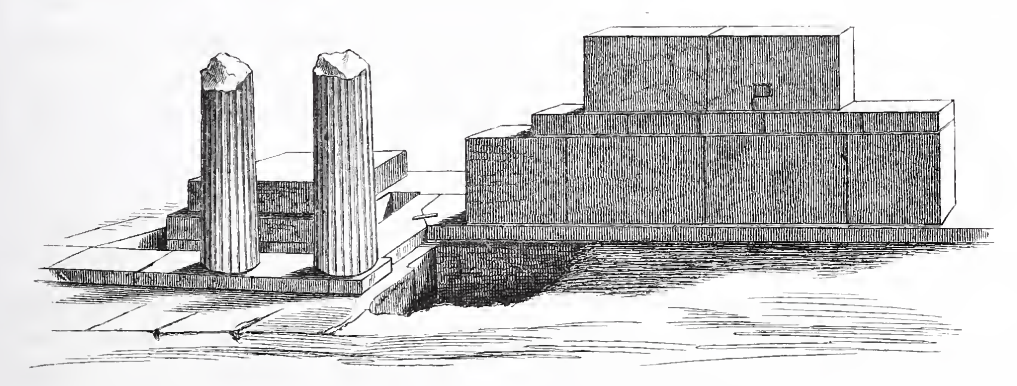


Fig. 4. Erhaltener Theil des Aufbaues im Bühnengebäude des Dionysostheaters.

Hyposkenion. Als technischer Grund für eine ursprünglich andere Verwendung ist anzuführen, daß die Seitenflächen Stoßkanten tragen, also nicht, wie jetzt, die Seitenwände von Nischen gebildet haben können. In der mittelsten, größten Nische ist ein kauernder Silen angebracht (S. Seite 236), der das Gesims tragen soll, in Wirklichkeit aber nicht trägt, weil er gar nicht in die Nische hineinpaßt; doch war er ebenso wie sein bruchstückweise erhaltenes Pendant ursprünglich auch für die Verwendung in der Architektur bestimmt. Dem Stile nach dürften beide Silene noch älter sein als die Reliefs.

Eine vollständig befriedigende Erklärung dieser Reliefs ist noch nicht gegeben worden, und da auch ich nicht im Stande bin, eine solche zu liefern, begnüge ich mich mit einer kurzen Beschreibung unter Beifügung der Deutung des neuesten Erklärers Matz [2]). Auf der ersten Platte sehen wir gegenüber dem nach links hin thronenden Zeus den Hermes mit dem Dionysoskinde auf dem Arme. Rechts und links von dieser Gruppe sehen wir je einen bewaffneten Korybanten; sie sind die Beschützer der Jugend des Dionysos. Im zweiten Relief (S. Seite 236) ist die Verehrung des Gottes durch das athenische Landvolk dargestellt. Rechts von einem Altar, hinter dem ein mächtiger Weinstock sich emporrankt, naht Dionysos begleitet von einem Satyr. Links kommt ein ländlich gekleideter Mann heran,

1) Abgeb. Mon. d. Inst. IX. Tav. XVI.
2) Ann. dell' Inst. 1870, S. 97 ff.

der einen Ziegenbock als Opfergabe an den Vorderbeinen mit sich zieht; ihm folgt eine Frau, die in der Linken einen Teller mit Früchten und Kuchen trägt; hinter ihm ist ein großer Hund sichtbar. Matz erkennt hier gewiß mit Recht das Opfer des Ikarios und seiner Tochter Erigone, in dem Hunde die treue Maira. Ikarios war nämlich der Erste, der den Dionysos in Attika gastlich aufnahm und dafür von diesem mit reichen Weingaben beschenkt wurde. Er theilte die neue Gabe unter den Landleuten aus, wurde aber von ihnen, als sie trunken waren und vergiftet zu sein glaubten, ermordet und unter einem Baume begraben. Die Tochter suchte lange vergebens nach dem Vater, bis sie endlich mit Hilfe des treu sie begleitenden Hundes sein Grab fand. Aus Schmerz erhängte sie sich. Die Erklärung der dritten Platte ist unmöglich, da die eine Figur ganz links fehlt. Mit Hilfe des vierten Reliefs, auf dem dieselben Figuren wiederkehren, glaubt Matz in den übrigen Gestalten Theseus zwischen Eirene (rechts) und Hestia (links) als Repräsentantinnen des öffentlichen und privaten Wohles zu erkennen. Auf der vierten Platte sehen wir dieselben Personen (nur steht hier Eirene links und Hestia rechts von Theseus) vor dem rechts thronenden Dionysos. Da hinter dem letzteren ein Felsen und über dessen Rand Säulenstämme sichtbar sind, wodurch vielleicht der Burgfelsen und der Parthenon angedeutet werden, vermuthet Matz, daß hier Dionysos in seinem Heiligthume am Südabhange der Burg dargestellt sei, wie er die Huldigung der Stadt Athen, als deren Vertreter die genannten Personen erscheinen, empfängt.

Fassen wir jetzt die aus der Betrachtung der monumentalen Ueberreste gewonnenen Resultate für die Baugeschichte des Theaters zusammen, so erhalten wir abgesehen von der Halle des Eumenes, die uns monumental nachzuweisen nicht gelungen ist, folgende mit den quellenmäßig bekannten vollkommen übereinstimmende, die Quellen sogar theilweise ergänzende Bauperioden:

1) Periode des fünften Jahrhunderts. Ihr gehören im Großen und Ganzen der Zuschauerraum in seiner jetzigen Gestalt, die Wasserleitung der Orchestra und die Fundamente des hölzernen Bühnengebäudes an.

2) Periode des Lykurg. In dieser Zeit wurden das Bühnengebäude aus Stein und jener nicht näher zu bestimmende südlich davon gelegene Raum aufgeführt.

3) Periode zu Beginn der römischen Kaiserzeit. Großartige, durch Arkaden geöffnete Hallen neben dem Bühnengebäude wurden angelegt und der Zuschauerraum durch Aufstellung der marmornen Throne geziert. Außerdem schob man wahrscheinlich das Proskenion vor und schmückte das Bühnengebäude mit Seitenflügeln. Derselben Zeit dürfte vielleicht auch die den Zuschauerraum und die Orchestra trennende Balustrade und die Pflasterung der Orchestra angehören. Veranlassung zu diesen Neu- und Umbauten im Theater gaben gewißlich die Anforderungen des veränderten Zeitgeschmackes. Außerdem wäre es nicht unmöglich, daß im Mithridatischen Kriege bei der Eroberung Athens durch Sulla (86 v. Chr.) das Bühnengebäude zerstört worden war, zwar nicht durch Sulla, sondern durch den Vertheidiger der Burg, Aristion, der ja auch das nahe liegende Odeion des Perikles verbrannte, damit die Römer sich desselben nicht als Angriffs- und Verschanzungspunkt bedienen könnten. Doch muß bemerkt werden, daß uns eine solche theilweise Zerstörung des Theaters in diesem Kriege literarisch nicht überliefert ist.

4) Periode des Phaidros, in der eine neue Bühne unter theilweiser Verwendung schon vorhandenen Materiales erbaut wurde. Eine bestimmte Veranlassung zu diesem Umbau können wir nicht angeben, da die Zeit der Inschrift nicht näher zu fixiren ist.

Nach diesen Ausführungen wird es wohl nicht nöthig sein, die Ansicht, daß wir das Theater in Hadrianischer Umgestaltung vor uns haben, zu widerlegen. Der ganze Irrthum scheint durch die zufällige Uebereinstimmung der 13 Keile mit den 13 Hadrianischen Phylen veranlaßt worden zu sein.

Gewinnen wir auf Grundlage der vorhandenen Reste von dem Theatergebäude in den verschiedenen Bauperioden wenigstens ein allgemeines Bild, so fehlt es uns für die Rekonstruktion der reichen innern und äußern Ausstattung desselben, wie sie besonders durch Lykurg hergerichtet worden zu sein scheint, fast an allem Material. Urlichs (a. a. O) hat es versucht, die reiche Ausschmückung des Bühnengebäudes, der Parodoi, der Orchestra und des Zuschauerraumes durch Statuen und Gruppen nach den Schriftquellen und den Anhaltspunkten, welche andere Theaterreste uns bieten, zu schildern. Doch bleibt das immer nur todtes Wort, es fehlt uns die lebendige Anschauung. Skulpturfragmente, wenn auch fast nur unbedeutende, sind genug gefunden worden; aber ihre einstige Bestimmung und Aufstellung läßt sich nicht mehr nachweisen. Außer den schon im Laufe der Beschreibung erwähnten Arbeiten sind eigentlich nur noch zwei herrliche Reliefs mit Frauen in tanzender Stellung hervorzuheben. Statuenbasen, besonders auch von Dichterstatuen, wie sie Pausanias (I, 21) erwähnt, sind in ziemlicher Zahl vorhanden, aber keine Statuen. Bis vor kurzem glaubte man sich des Besitzes wenigstens einer originalen Dichterstatue aus dem Theater zu erfreuen. Es ist dies die bekannte Statue des Menander im Vatikan [1]. Im Theater fand man eine Basis mit der Inschrift:

Μένανδρος
Κηφισόδοτος Τίμαρχος ἐπόησαν

und hielt, da die Dimensionen der Basis zu denen der Statuenplinthe zu passen schienen, die schon von Visconti ausgesprochene Ansicht, daß die Vatikanische Statue mit der von Pausanias im Dionysostheater gesehenen identisch sei, für bestätigt. Neuerdings hat aber R. Förster [2]) darauf aufmerksam gemacht, daß die Statue für die Basis zu groß sei. Die Basis hat nach meinen Messungen an der Oberfläche, incl. des zum größten Theil jetzt fehlenden, 0,045 vorspringenden oberen Gesimses, eine Länge von 1,245 und eine Breite von 0,655, während die größte Länge der nicht ganz regelmäßig gebildeten Plinthe der römischen Statue nach Dr. Dressel's Messungen 1,25, die größte Breite 0,75 beträgt. Es unterliegt also keinem Zweifel, daß die athenische Basis und die römische Statue nicht zusammengehören, letztere also auch nicht mit der von Pausanias erwähnten identisch ist, wenn wir nicht etwa zu der mißlichen Annahme greifen wollen, daß mehrere Statuen des Menander im Theater gestanden haben. In der berühmten Lateranensischen Statue des Sophokles besitzen wir aber vielleicht eine an das auf Antrag des Lykurg aufgestellte Erzoriginal sich anlehnende vortreffliche Marmornachbildung [3]).

Werfen wir schließlich noch einen flüchtigen Blick auf die Umgebung des Theaters. Südlich vom Theater sehen wir ein großes Fundament aus Conglomeratstein, welches

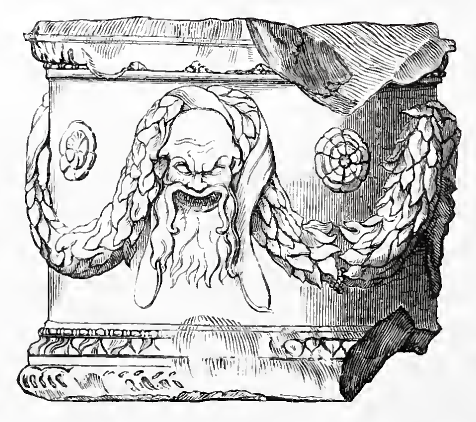
1) Abgeb. Mus. Pio-Clem. III, Taf. XV.
2) Archäol. Zeitung 1874, S. 100.
3) Benndorf und Schöne, Lateran. Museum, Nr. 237.

wir ohne Bedenken mit Rhusopulos [1]) für den einen der beiden im heiligen Bezirke des Dionysos gelegenen Tempel (Paus. I, 20) ansehen können. Oestlich davor (q im Plane) ist jetzt eine große Inschriftstele, welche in der Nähe gefunden wurde, aufgerichtet. Sie enthält ein Dekret der Amphiktyonen, welches den Mitgliedern der scenischen Kollegien eine Reihe von Freiheiten und Vorrechten zusichert. Ebenfalls in der Nähe wurde ein herrlicher mit Silenmasken und Guirlanden reich geschmückter runder Altar (S. unten) gefunden, der seiner Kunst und seiner Inschrift nach in das zweite Jahrhundert vor Chr. gehört. Südlich davon läuft die bisher nur theilweise ausgegrabene Peribolosmauer aus Poros (4—5). Südöstlich am Ende des Ausgrabungsfeldes steht jetzt eine kleine Kapelle, welche früher einen bedeutend größeren Umfang hatte (a und b). Nicht unmöglich wäre es, daß sie die Stelle des zweiten im Temenos des Dionysos gelegenen Tempels einnahm.

An der Westseite des Theaters läuft vom Asklepieion herab ein Kanal, welcher das dort sich sammelnde Wasser abführte. Verdeckt wurde derselbe durch einen theils auf Stufen, theils auf Rampen ansteigenden Weg, welcher zum Wege südlich von der Stützmauer der Asklepieionterrasse (d) und zu dieser selbst hinaufführte. Südwestlich vom Theater vereinigt sich dieser Kanal mit einem andern von Westen kommenden, dessen Bestimmung bei dem jetzigen Stande der Ausgrabungen noch nicht festzustellen ist.

---

1) *Ἐφημερὶς τῶν φιλομαθῶν* 1868, Nr. 665, S. 1501.



Altar aus der Nähe des Dionysostheaters.

Der Palazzo S. Biagio della Pagnotta in Rom, ein Werk des Bramante.

Von Rudolf Redtenbacher.

Mit Grundriß.



eberschreitet man, von der Peterskirche kommend, Ponte Sisto und biegt rechts in die breite Straße, so gelangt man in Kurzem in die Via Giulia, eine Schöpfung Julius' II., über welche Gregorovius (VIII, 111 der ersten Auflage) sich folgendermaßen äußert: „Die Via Julia trägt noch den Namen dieses Papsts. Sie sollte von Ponte Sisto bis zum Vatican führen, und zwar über die alte triumphalische Brücke bei S. Spirito, die er herzustellen beabsichtigte. Die neue Straße sollte die prächtigsten Gebäude erhalten, auch einen großartigen Palast für die römischen Tribunale. Der Bau dieses Palatium Julianum wurde nicht vollendet, und später bis auf die Reste von Travertinquadern abgetragen, die man noch neben S. Biagio della Pagnotta sieht. In demselben Palaste hatte Bramante einen korinthischen Rundbau errichten wollen, und auch dieser wurde nicht vollendet. Er diente lange Zeit zur Aufführung von Comödien, bis ihn die Brescianer im Jahr 1575 abtrugen, um ihre Kirche S. Faustino e Giovita aufzuführen." Jakob Burckhardt sagt im „Cicerone" über diesen Palast: „Von dem großen Tribunal- und Verwaltungsgebäude, welches Julius II. durch Bramante wollte ausführen lassen, sind noch Anfänge von Mauern des Erdgeschosses an mehreren Häusern der Via Giulia sichtbar. Nach der sehr derben Rustica der gewaltigen Steinblöcke zu urtheilen, hätte der Palast einen wesentlich anderen Charakter als alle bisher genannten erhalten."

Architekt Albert Jahn hat in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft (II, Seite 154, p) auf die Existenz eines Grundplanes zu diesem Palast aufmerksam gemacht, welcher sich in den Uffizien zu Florenz befindet, und im Jahrgang X (S. 223, ad p) der Zeitschrift f. b. Kunst habe ich erwähnt, daß dieses Blatt mit dem Wasserzeichen des Adlers von Peruzzi's Hand gezeichnet und von ihm auch mit den Erklärungen der einzelnen Räume versehen sei, daß aber Antonio da San Gallo giovane die Randbemerkungen geschrieben habe. Betrachten wir nun diesen Plan (s. den beigegebenen Holzschnitt) etwas näher.

Die Breite der Originalzeichnung beträgt 36 cm, die Höhe 34 cm.

Sie enthält folgende Randbemerkungen:

1) Pianta del Palazzo di S. Biagio della Pagnotta prinzipiato da Papa Giulio. Antonio da San Gallo hat außer dieser Ueberschrift noch auf der Rückseite des Blattes geschrieben: Palazzo di Sto. Biagio della Pagnotta. Die erste Schrift steht in der Mitte des Planes.

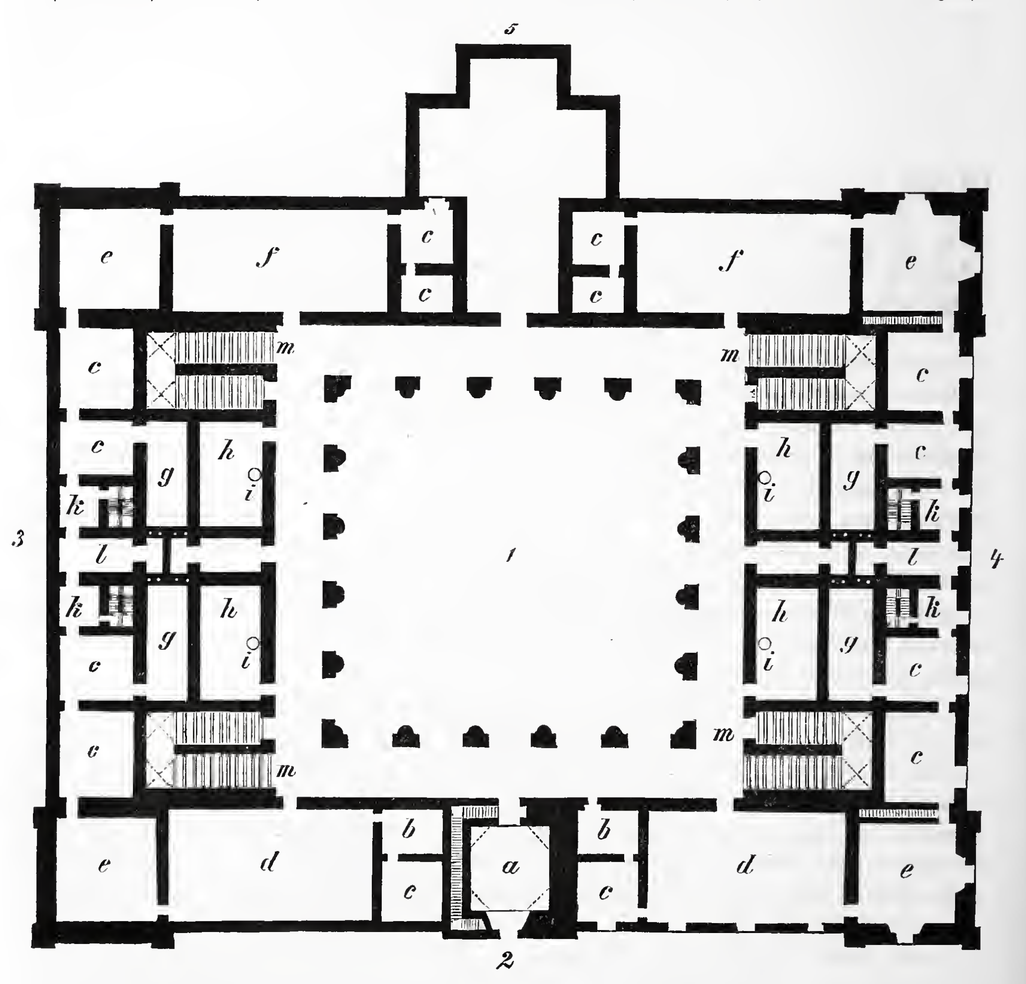
Vor der Vorderfaçade ist geschrieben

2) von Antonio: questo e il disegno del primo sollaro e di sopra di questo ne andera un altro quasi simile con altri logie al servizio dela famiglia.
3) Links und rechts vom Plan steht: strada da parte, rechts ferner:
4) gli scalete segrete che vengirano (?) di chantino in cucina e di sopra in tinello.
5) Oberhalb der Zeichnung steht: lungo Fiume.

Die Bezeichnungen der einzelnen Räume lauten folgendermaßen: a) torre sopra l'intrada col campanile, b) guarda camera, c) camera, d) sala sopra le bottege, e) camera nel

torre, f) sala sopra luogo dell disaminazione, g) tinelo, h) cortile, i) pozzo, k) studio, l) destri, m) scala.

Betrachtet man den Bau, wie er sich um den Hallenhof mit Pilastern und Halbsäulen gruppirt, vorn mit einem mächtigen Glockenthurme, den vier Eckpavillons und der nach dem Tiber zu gelegenen kreuzförmigen Anlage, zweifellos einer Kirche, so interessiren uns zunächst die Gesammtausdehnungen des Palastes, welche sich nach einigen eingeschriebenen Maßen in folgender Weise ergeben: die Breite des Baues ist 380 Palmi = 95 Meter, die Tiefe zwischen den Eckthürmen, also ohne die Kirche, beträgt 300 Palmi = 67 Meter. Der quadratische Hof mißt im Lichten 180 Palmi = 40 M. 20 C. Der Palast wäre somit etwa um die Hälfte



länger, sein Hof um die Hälfte tiefer geworden als die Façade und der Hof der Cancelleria in Rom; man hatte einen mächtigen Bau im Auge.

Wie man sieht, ist von dem korinthischen Rundbau, dessen Gregorovius erwähnt, in diesem Plane keine Spur vorhanden; sollte er nur ein Provisorium gewesen sein? Wenn die Brescianer ihn erst 1575 abbrachen, so hätten doch Antonio da San Gallo und Peruzzi etwas von ihm wissen müssen. Die Inschrift d sagt uns, daß die vorderen Säle über den Verkaufsräumen angeordnet sind, welche sicherlich im Erdgeschoß sich befanden. Die Beischrift 2 meldet uns von einem dritten Stockwerk mit ähnlicher Eintheilung, wie diejenige des ersten Stocks ist. Wir haben mit diesen Notizen also eine ziemlich klare Vorstellung von der Massenvertheilung des Baues gewonnen; schalten wir noch ein Zwischengeschoß zwischen dem ersten Stock und dem Erdgeschoß, oder, wie bei vielen italienischen Palästen, ein niedriges Stockwerk unter dem Hauptsims ein, so

erhalten wir eine Horizontalgliederung des Baukörpers, wie etwa bei Palazzo d'Aquila Branconi oder Palazzo Giraud Torlonia.

Die innere Eintheilung des Hauptstockwerkes ist ebenso klar, wie sie zweckmäßig zu sein scheint. Von den Hofhallen gelangt man auf den vier schwach ansteigenden Ecktreppen in die Loggia des ersten Stocks, um welche vier Ministerien vertheilt sind. Jedes derselben hat seinen Zugang durch einen großen Saal, d f, welchen einerseits je zwei Zimmer, andererseits ein Salon e in den Eckpavillons begrenzen. An diese Salons schließen sich wieder je zwei Arbeitszimmer an, nebst einem, direkt von den Nebentreppen aus zugänglichen Geschäftszimmer k. Zwischen je zweien dieser Geschäftszimmer k ist eine Verbindung hergestellt durch einen Flur, von dem aus man in die Abtritte gelangt. Zu jedem der Ministerien gehört ein Speisesaal g, der von einem Hof h (mit Brunnen i) sein Licht erhält. Den Nebentreppen entsprechen sicherlich zwei Eingänge an den Seitenstraßen, und die angegebenen Diensttreppen in der Mauerdicke der Salons führen in die Familienwohnungen im oberen Stock.

Die Nebentreppen „scalette segrete" dienen, wie uns die Beischrift 4 meldet, auch zur Verbindung des Kellers mit der im Erdgeschoß liegenden Küche und dem Speisesaal im ersten Stock. Um den Uebelstand zu beseitigen, daß die Speisen durch das Geschäftslokal k und das anliegende Zimmer getragen werden mußten, darf man wohl annehmen, daß vom Treppenpodest aus dieselben durch eine Oeffnung direkt in den Speisesaal gebracht werden konnten.

Aus der Beischrift 2 geht hervor, daß entweder weltliche Beamte und deren Familien den Palast bewohnen sollten, oder auch, daß die Familienwohnungen im oberen Stock für die Dienerschaft bestimmt waren; und ferner ergiebt sich aus derselben Beischrift, daß nur kleine Unterschiede in der Eintheilung des ersten und zweiten Stockes bestanden; vermuthlich sollten über den Sälen d, f drei Zimmer, über den Speisesälen zwei kleine Räume zu liegen kommen, die durch dünne Wände getrennt worden wären. Die Treppe im Mittelthurm sollte sicherlich bis hinauf zu der Glockenstube führen; das Achteck im Vestibül deutet eine ebenso gestaltete Kuppel über Pendentifs an; vielleicht sollte auch der Obertheil des Thurmes achteckig werden. Ueber die Gestaltung der Façade erfahren wir aus dem Plane wenig; der Mittelthurm und die Eckpavillons mit verstärkten Ecken bilden Vorsprünge vor den vier Mauerfluchten. Die Fensteraxen sind sehr groß; die noch vorhandenen derben Rusticaquadern des Erdgeschosses lassen mit Berücksichtigung alles Genannten an einen massigen Bau im Charakter der Paläste Pitti oder Strozzi denken.

Schwache Pilaster, wie sie Bramante liebte, hätten kaum zur Wirkung kommen können. Da die Originalzeichnung ohne Zweifel unvollständig ist, wie ja auch unsere Kopie zeigt, so darf man wohl eine reichere Façadengliederung supponiren, und wir wären geneigt, eine solche anzunehmen, welche den beiden Palästen Raffael's, d'Aquila Branconi und Vidoni, dann dem Palazzo Pandolfini in Florenz als Vorbild gedient hätte.*) Der ganze Bau hätte eine imposante Wirkung sicherlich nicht verfehlt, und es ist sehr zu bedauern, daß wir ihn nicht mehr besitzen. Eine Untersuchung der jetzt noch vorhandenen Sockelüberreste und die Vergleichung derselben mit unserem Plane müßte erst darüber Aufschluß geben, ob diese Reste überhaupt von dem Bramante'schen Palast herrühren oder vielleicht von einem anderen, möglicherweise antiken Bau. Eine Uebereinstimmung der Sockelanlage und des Planes (welche, wenn ich nicht irre, nicht besteht) würde zu der Meinung führen, die Zeichnung sei eine Kopie nach Bramante's Plan. Andernfalls müßte man glauben, Leo X. hätte den Bau nach Julius' II. Tode nach einem anderen Plane ausführen wollen, oder, was ebensowenig wahrscheinlich ist, auch Peruzzi hätte in jüngeren Jahren sich um die Bauausführung beworben.

Aus Herrn Carlo Pini's letztem Briefe, in welchem er die Handzeichnung wie die Erklärungen der Räume einem ignoto zuschreibt, scheint hervorzugehen, daß er seine frühere Zustimmung zu der Ansicht, der ignoto sei Peruzzi, zurücknimmt.

---

*) Hr. v. Geymüller hat, — was wir erst nachträglich erfahren, — in seinem Schriftchen: „Trois dessins de Bramante" ebenfalls diese Ansicht aufgestellt, auf Grund zweier zu Julius II. Zeit geprägten Medaillen, welche den Palast darstellen.

Der Merkel'sche Tafelaufsatz von Wenzel Jamitzer.

Mit Abbildung.



Der große silberne Tafelaufsatz im Germanischen Museum zu Nürnberg ist das bedeutendste unter den erhaltenen Werken des Wenzel Jamitzer, bekanntlich des hervorragendsten Meisters der Nürnberger Goldschmiede des sechzehnten Jahrhunderts, und dasjenige, auf welchem heute der Ruhm dieses großen Künstlers beruht. Er ist zugleich der Ausgangspunkt für das Erkennen aller andern Werke dieses Meisters, ja seiner Kunstweise und seiner Leistungen überhaupt und seines Einflusses auf die mit und nach ihm lebenden Goldschmiede. Daß dieser Tafelaufsatz ein Werk des Wenzel Jamitzer sei, ist eine alte Ueberlieferung, an deren Wahrheit eigentlich Niemand zweifelte, obgleich der Beweis dafür fehlte, bis erst kürzlich bei einer genauen Untersuchung desselben die amtlich vorgeschriebene Marke des Künstlers, ein Löwenkopf en face — sein Wappen — und darüber ein W. an mehreren, ziemlich verborgenen Stellen eingepunzt, gefunden wurde.

Historische Nachrichten über diesen Tafelaufsatz aus älterer Zeit sind nicht bekannt. Wir wissen nur aus einem (handschriftlichen) Verzeichnisse des Silberschatzes des Raths der Stadt Nürnberg vom Jahre 1613, daß diese „schöne Silberne Vergulte Credentz auffs Zierlichst gemacht, 47 M. 4 L. 9 Q. schwer" „Anno 1549 von Wentzel Gamitzer erkauft" worden ist und daß der Rath dafür 26 fl. pro Mark, d. h. im Ganzen, „sambt den Leukauf, Futter und Cardobonischen Sack" 1325 fl. 19 Schilling 10 Heller bezahlt hat. Sie ist höchst wahrscheinlich erst kurz vorher vom Meister vollendet worden und wurde im Jahre 1613 „in dem Gehaim Privilegi-Gewelblein" aufbewahrt.

Der Schatz an silbernen Gefäßen wurde vom Rath der Stadt bei festlichen Gelegenheiten zum Schmuck der neben dem Speisetische aufgestellten Credenzen, später auch des Speisetisches selbst, benutzt. Zu gleichem Zwecke wird auch der Tafelaufsatz gedient haben, wenngleich bestimmte Nachrichten darüber fehlen. Daß er bei dem im Jahre 1648 im großen Saale des Rathhauses veranstalteten Friedens-Mahle verwendet worden ist, ist sehr wahrscheinlich; doch ist er auf dem bekannten von Sandrart im Jahre 1650 gemalten Bilde, welches dieses Mahl darstellt, nicht abgebildet [1]).

Es ist sehr wahrscheinlich, daß W. Jamitzer den Tafelaufsatz nicht auf Bestellung, sondern aus eigener Iniative und vielleicht um zu zeigen, was er leisten konnte, gefertigt habe. Unter dem Fuße befindet sich eine reich geschmückte Platte, der Kopf einer Schraube, welche einen leeren Wappenschild enthält. Offenbar war diese Platte bestimmt, das Wappen des Besitzers aufzunehmen, welches nach erfolgtem Verkauf aber nicht eingefügt worden ist.

Nachdem die freie Reichsstadt Nürnberg in den Besitz der Krone Bayern übergegangen war, inventarisirten die Kommissarien der Königl. Regierung den Besitz der Stadt und verkauften

---

1) Wenn der ungenannte Verfasser des dritten Heftes der Nürnbergischen Künstler (Nürnberg 1828) Seite 20 behauptet, daß er auf diesem Bilde dargestellt sei, so ist das ein Irrthum, welcher auch in mehrere andere Bücher übergegangen ist.

Alles, was ihnen überflüssig schien. Anfang November 1806 wurde demgemäß auch der ganze Silberschatz öffentlich verkauft. Das Meiste davon wurde, mündlicher Tradition zufolge, von den Fürther Juden um den Metallwerth zum Einschmelzen gekauft; nur sehr wenige Stücke sind noch erhalten. Am letzten Tage der Auktion am 6. November kam auch Jamitzer's Tafelaufsatz zum Verkauf. Derselbe wurde von dem Kaufmann Paul Wolfgang Merkel, einem in Nürnberg hoch angesehenen Manne, um einen Preis, der wenig höher war als der Silberwerth, — man sagt um 1800 fl. — erstanden und dadurch der Nachwelt erhalten. Merkel schrieb damals in sein Tagebuch: „Aus dem Verkauf in der untern Losungsstube durch Herrn Hofrath Schwarz erstanden und durch diesen an den Herrn Archivar von Fürer laut Bescheinigung vom 7. dieses bezahlt, ein künstlich gearbeitetes silbern und vergoldetes Credenz von Wenzel Jamitzer verfertigt."

Noch lange Zeit nach dem im Jahre 1820 erfolgten Tode P. W. Merkel's wurde der Tafelaufsatz, seinem großen künstlerischen und pekuniären Werthe nach, nicht genügend geschätzt. Er stand in einer Dachkammer des Bankier Ludwig Merkel'schen Hauses in der Karlstraße und wurde nur höchst selten besichtigt. Nur ein Mal, als König Maximilian II. von Bayern in Nürnberg im Jahre 1823 weilte und daselbst ein großes Gastmahl gab, schmückte er die königliche Tafel. Erst seit dem Dürerfeste im Jahre 1828, zum Theil auch wohl in Folge der Publikation des Aufsatzes in einer großen, die Formen recht gut, aber nicht die Gesammtwirkung wiedergebenden Radirung von Wilder (verkleinerte Kopien derselben in Holzschnitt sind in Retberg „Nürnbergs Kunstleben" Weiß „Kostümkunde" Lübke „Geschichte der Deutschen Renaissance" u. a. a. O. gegeben) und genauer Beschreibung desselben im dritten Hefte der „Nürnbergischen Künstler" (später auch an andern Orten) wurde er mit mehr Aufmerksamkeit betrachtet und gelegentlich auch Kunstfreunden, besonders vielen durchreisenden Fremden stets gern gezeigt. Im Jahre 1839 sah ihn Waagen und beschrieb ihn im ersten Bande seines Werkes „Kunstwerke und Künstler in Deutschland". Später haben ihn auch Berlepsch (Chronik der Goldschmiedekunst), R. v. Retberg, Weiß, Lübke und Andere beschrieben. Anfangs befand er sich noch in seinem Futteral. Weil durch das wiederholte, vielleicht nicht immer ganz vorsichtige Oeffnen desselben an den sehr zart behandelten und ganz frei stehenden Blumen kleine Schäden entstanden, stellte man ihn später unter einen großen Glassturz. Gelegentlich einer zu Ehren des vierhundertjährigen Geburtstags Dürer's veranstalteten Ausstellung stand er im Jahre 1871 auch mehrere Wochen lang im Germanischen Museum.

Obwohl reiche auswärtige Kunstliebhaber wiederholt sehr hohe Gebote — man spricht von einhunderttausend Gulden — für den Tafelaufsatz gemacht haben, wies die Familie Merkel dieselben doch stets zurück, denn der Tafelaufsatz ist Eigenthum der im Jahre 1858 errichteten Merkel'schen Familien-Stiftung, welche u. A. auch eine große Kunstsammlung, eine Bücher- und Handschriftensammlung umfaßt, und als solcher unveräußerlich.

Als nach dem Tode Ludwig Merkel's das Merkel'sche Haus zum Verkauf kam, mußte für das Aufstellen der Merkel'schen Sammlung ein neues Lokal beschafft werden. Nun schloß der Merkel'sche Familienrath mit dem Direktorium des Germanischen Museums einen Vertrag des Inhalts, daß das Germanische Museum den gesammten Besitz der Merkel'schen Familienstiftung zur Aufbewahrung und Verwaltung übernimmt und sich verpflichtet, denselben nach Artikel 12 der Stiftungs-Statuten „dem Publikum zu Belehrung und Genuß zugänglich" zu machen. In Folge dessen wurde der Tafelaufsatz, nachdem der Goldschmied Ch. Winter die daran vorhandenen kleinen Schäden ausgebessert hatte, am 2. Januar 1875 nach dem Germanischen Museum übergeführt, wo er seitdem für Jedermann zur Besichtigung und zum Studium zugänglich ist.

Die Grundidee des Tafelaufsatzes ist eine sehr einfache, rationelle und zugleich ächt künstlerische. Er soll in seiner Eigenschaft als benutzbares Tafelgeräth zugleich die Tafel schmücken, hat daher die Form einer in reichster Weise durchgebildeten, auf hohem Fuße stehenden, also hervorragenden, Schale zur Aufnahme von Früchten und Blumen. Die Hauptmasse des Werkes liegt, sehr richtig, über der Augenhöhe der um die Tafel Sitzenden, damit dieselben sich gegenseitig sehen und bequem mit einander sprechen können. Zudem ist das Ganze von edlen Verhältnissen, schönen, gefälligen Konturen und leichten Formen. — Es ist dies bekanntlich die ältere und richtigere Auffassung eines solchen Geräths, während im Gegensatz dazu es später

Mode wurde, irgendwelche kostbaren Gegenstände ohne Rücksicht auf deren Benutzbarkeit auf der Tafel und ohne Bezug auf dieselbe, z. B. ein Schiff, einen Triumphbogen, eine Reiterstatuette zc. als bloße Schau= und Prunkstücke auf der Tafel aufzustellen.

Diese einfache Grundidee ist an dem Merkel'schen Tafelaufsatze nun aber in großartiger Weise aufgefaßt, in edlen Verhältnissen ausgeführt und in reichster Weise durchgebildet. Auch den Ornamenten liegt ein einheitlicher Gedanke zu Grunde, jener nämlich, daß die Natur die Geberin alles dessen ist, was der Mensch genießt.

Auf einer einfachen, architektonisch gegliederten Basis befindet sich eine Gruppe von Felsen, dicht bewachsen mit Kräutern und Blumen verschiedenster Art; dazwischen allerlei kleine Thiere, Schildkröten, Eidechsen, Krebse, Heuschrecken zc. Auf der Felsgruppe steht, die Füße noch von Kräutern verdeckt, eine weibliche Figur [1]), die „Mutter Erde". Sie trägt mit beiden Händen auf ihrem Haupte einen mit Blättern, Blumen und Früchten verschiedener Art umrankten, geflochtenen Korb, auf welchem eine große, architektonisch gebildete, sehr edel profilirte Schale ruht. Das Polster zwischen Kopf und Korb ist mit Cherubimköpfen und Inschrifttafeln geschmückt. Unter dem weit vorspringenden Rande der Schale schweben, fast ganz frei, drei geflügelte Genien mit Blumen in den Händen. Dazwischen befinden sich Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Auch der obere Rand der Schale ist mit reichem Ornament, Kräutern und Blumen, dazwischen auch Schlangen und Eidechsen geschmückt. Das Innere der Schale ist in der Mitte auf's reichste mit Füllhörnern, Waffen, Genien, geflügelten Köpfen, phantastischen Figuren u. s. w. in ganz flachem Relief, am Rande mit gravirten Ornamenten dekorirt. In der Mitte der Schale erhebt sich, von drei Frauen mit Löwenfüßen und Drachenschwänzen getragen, eine über und über mit bunt emaillirten orientalischen Flächen=Ornamenten und einem breiten, goldenen Gürtel geschmückte, einfach gegliederte Vase edelster Form, in welcher als Bekrönung des ganzen Tafelaufsatzes, ein großer silberner Blumenstrauß steht.

An der Basis, über dem Kopf der großen tragenden Figur und über den schwebenden Genien unter der Schale sind im Ganzen acht kleine, schwarz emaillirte Täfelchen mit lateinischen Inschriften angebracht, von denen die beiden mittelsten über dem Haupte der Figur die dem Tafelaufsatze zu Grunde liegende Idee erklären und mit den Nummern 1—5 bezeichnet sind. Die Buchstaben sind von Gold. Die drei Inschriften am Aeußern der Schale, mit den Nummern I—III bezeichnet und aus silbernen Buchstaben bestehend, verkünden das Lob Gottes.

Trotz dieser reichen Gliederung ist das Ganze in allen seinen Theilen noch auf das reichste mit Ornamenten aller Art, zum Theil von zartester Ausführung bedeckt. Diese Ornamente überwuchern jedoch keineswegs, sondern ordnen sich den Gesammtformen in bescheidener Weise unter.

Zu dem Reichthum der Formen kommt dann noch der Reiz der Farben, hervorgebracht durch Vergoldung, während andere Theile als mattes oder blankes Silber erscheinen, und reiche Emaillirungen.

Die Höhe des ganzen Tafelaufsatzes beträgt einen Meter, der Durchmesser der Schale bei ihrer weitesten Ausladung 42 Centimeter. Das Gewicht des Ganzen beträgt nach der oben angegebenen alten amtlichen Angabe, in unser Gewicht umgerechnet $11\frac{1}{4}$ Kilogr. ($22\frac{1}{2}$ Pfund).

Jamitzer hat bei dem Tafelaufsatze fast alle Arten der Technik angewendet, welche den Goldschmieden seiner Zeit zu Gebote standen. Das Meiste ist in Silber gegossen und sorgfältigst ciselirt. Einzelne Theile sind getrieben. Die von Laien viel bewunderten Kräuter und kleinen Thiere sind meist Abgüsse über der Natur, einige Blätter wohl auch in Formen gepreßt. Email in verschiedenen Farben, theils ächtes, theils sogenanntes kaltes Email ist im reichsten Maße angewendet. Dazu kommen noch Gravirungen.

Die Wirkung des Tafelaufsatzes in seiner Gesammtheit ist im Wesentlichen eine malerisch dekorative und das ist ja auch der Hauptzweck bei einem Werke der Art. Doch darf man sich nicht verhehlen, daß diese Wirkung wegen der Kleinheit und großen Menge der Einzelformen,

---

1) Im Deutschen Gewerbe=Museum zu Berlin befindet sich eine in Holz geschnitzte, ganz ähnliche Figur, welche man vielfach für das Original=Modell zu dem Silberguß des Merkel'schen Tafelaufsatzes hält, deren kleine Abweichungen jedoch dieser Ansicht widersprechen. Kugler (Beschreibung der Kunstkammer zu Berlin, Seite 158—60) hält sie für eine Vorarbeit dazu.



Der Merkel'sche Tafelaufsatz in Nürnberg.

Verlag von E. A. Seemann

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.



der vielen darauf verwendeten Arbeit nicht völlig entsprechend ist, daß z. B. die noch einem ältern Formenkreise angehörenden Arbeiten von Jamitzer's etwas jüngerem Zeitgenossen Hans Petzolt mit ihren Buckeln, bei geringerer Arbeit dekorativ noch viel besser wirken. Jamitzer's Tafelaufsatz kann nur nach langer, genauer Besichtigung aus nächster Nähe seinem wahren Werthe nach vollkommen gewürdigt werden. Der Meister hat eben aus Liebe zur Arbeit selbst und aus Freude daran des Guten so viel gethan, daß es nicht mehr in gebührender Weise zur Geltung kommen kann. Es scheint, daß er mit seiner Arbeit nicht fertig werden konnte, immer noch Stellen gefunden hat, an welchen er neue Einzelheiten anbringen konnte. Manche dieser Einzelheiten stehen nicht in näherer Beziehung zum Ganzen, sondern sind nur als leere Ornamente zur Erhöhung des Reichthums zu betrachten.

Zu dem Tafelaufsatz gehört ein Futteral, 1,10 M. hoch, 1,63 M. im Umfange, aus Pappe und Leder, welches in seinen äußern Konturen dem Hauptprofile des Aufsatzes folgt. Es ist im Aeußern reich mit eingepreßten Goldornamenten geschmückt und ist in seiner Art ebenfalls ein Meisterstück.

Theils zum Schutz dieses Futterals, vielleicht auch zum leichtern Transport desselben dient ein 1,23 M. hoher lederner Sack.

Eine mündliche Tradition berichtet, es sei noch ein zweiter, ähnlicher Tafelaufsatz vorhanden gewesen, welcher bei der oben erwähnten Auktion im Jahre 1806 von den Juden gekauft und sofort zerstört worden sei. Und in der That befindet sich, erst im Jahre 1876 wieder aufgefunden, in der Merkel'schen Sammlung eine alte, augenscheinlich dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts angehörende, wohl nicht ganz vollendete, zum Theil nur flüchtig angelegte, mit nicht besonderem Geschick gefertigte, kolorirte Zeichnung (deren Verfertiger nicht bekannt ist) auf drei zusammengeklebten Papierblättern, welche einen ähnlichen Tafelaufsatz in natürlicher Größe (0,92 M. hoch) darstellt. Aus der Zeichnung selbst ergiebt sich, daß sie nicht ein Entwurf ist, sondern die Darstellung eines vorhandenen ausgeführten Werkes. Dieser jetzt verlorene Tafelaufsatz war ein wirkliches Seitenstück zu dem Merkel'schen, denn er hatte dieselbe Gesammtform, war aber in allen Einzelformen anders, jedoch durchaus in demselben Geiste gehalten und innerhalb desselben Formenkreises durchgeführt, so daß man keinen Augenblick zweifelhaft sein kann, daß auch dieser zweite Tafelaufsatz ein Werk des Wenzel Jamitzer war. Der Hauptunterschied beider Kompositionen besteht darin, daß statt des tragenden Weibes, der „Mutter Erde" des Merkel'schen Aufsatzes, hier eine andere, ebenfalls stehende, jedoch nicht tragende, allegorische Figur angewendet ist, welche ein sehr großes Füllhorn hält, gefüllt mit Blumen und Früchten, auf welcher die Schale ruht. Der äußere Rand der Schale ist mit einem Triglyphen-Friese geschmückt, ein Ornament, welches Jamitzer mit besonderer Vorliebe anzuwenden pflegte. Sonst kommen viele ähnliche Motive, der mit Pflanzen bewachsene Felsen der Basis, die Schlangen und Eidechsen der Schalenkante, die emailirte Blumenvase in der Schale, schwarz emailirte Täfelchen mit Inschriften u. s. w. vor. Alles ist farbig, auch die Blätter und Blumen, woraus sich ergibt, daß der Merkel'sche Tafelaufsatz jetzt nicht mehr intakt ist, daß er ursprünglich vielmehr über und über polychrom war, während jetzt nur noch geringe Farbenreste erhalten sind. — Bei genauerer Betrachtung der Kompositionen beider Tafelaufsätze wird man finden, daß der Merkel'sche das erste Werk, der zerstörte das zweite, dazu komponirte Seitenstück ist, denn die Komposition des ersten ist besser, richtiger, mehr organisch; bei dem zweiten merkt man die Bemühung, neue Ideen für ähnliche Zwecke zu erfinden.

R. Bergau.



Briefe von Bonaventura Genelli und Karl Rahl.

Mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.

(Fortsetzung.)

65. Rahl an Genelli.

(Wien, im April 1864.)

Verehrtester Freund!

Vor ein paar Tagen habe ich dem Herrn Architekten Zitek die Photographie zu dem Vorhang übergeben, wie ich vermuthe wirst Du sie bereits in Händen haben. Die Hauptkomposition davon ist ziemlich schlecht geworden weil (ich) in vieler Beziehung während des Zeichnens dabey in Zwiespalt gerathen bin sie aber nicht mehr verbessern konnte, da ich selbe mit Aquarellfarben gemacht habe. Ich würde Dir für Dein Urtheil und Deinen Rath sehr zu Dank verpflichtet seyn. Da Du mir auf mein letztes Schreiben nicht geantwortet hast bis jetzt so will (ich) zu dem gesagten noch einiges hinzufügen welches die etwas verwickelte Lage deutlich machen wird, in der ich mich in dieser Beziehung im Augenblick befunden habe und noch befinde weil es mir sehr am Herzen liegt daß Du keiner falschen Meinung in dieser Sache Raum gibst. Du wirst Dich erinnern daß ich Dir vor einem und einem halben Jahre ungefähr einmal schrieb ob Du nicht Lust hättest Deinen Sohn Camillo zu mir nach Wien zu senden zum Freskomalen, worauf Du mir antwortest daß Du Ihn eben selbst zu Hause nöthig hättest. Ich hatte zu dieser Zeit gerade den Auftrag zu dem Argonautenzug, die Zimmer für Todesko, den Fries für Athen, das Haus für Draschen zu malen und da die Menschen alle diese Dinge fast zu gleicher Zeit wollten so hätte ich gern Deinen Sohn zum Theilnehmer an diesen Beschäftigungen mir gewünscht. In der Zeit bis (die) Cartons gezeichnet worden wären hätte er Seine Studien machen können und an den vielen Einzelnen Figuren hätte er am besten Seine Erfahrungen machen können. Nun ist seitdem das Draschehaus fertig geworden und um alle diese Sachen bezwingen zu können schrieb ich an einen meiner Schüler nach Pesth welcher auch kam und mir seither geholfen hat, und so habe ich mit 3 Schülern auch bis auf einige Bilder das Todesko Haus wovon ich Dir die Photographien sandte gemalt und bis Ende September muß es fertig seyn. Diese Arbeiten habe ich nun längst unter meine gegenwärtigen Schüler vertheilt so daß ich nicht darüber mehr disponiren kann. Seitdem erhielt ich den Auftrag im Stiegenhause des Arsenals 6 große Gruppen von Figuren die sizend 10 Fuß messen auszuführen, diese müssen nach einem eingegangenen Contrakt aber bis 15 July fertig seyn. 4 Cartons sind fertig, der 5te halb, das Lokal hingegen wo sie gemalt werden müssen erlaubt nur Einem und wenn die an der Decke vollendet sind zweyen über den Fenstern zu malen, denn da die Fenster viel tiefer als die Gewölbe liegen so darf das ganze Gerüste nicht größer als höchstens eine Quadratklafter seyn sonst ists oben Stockfinster: aus diesem Grunde kann (ich) bey dieser Arbeit Niemanden zur Hülfe nehmen. Nun sind aber die Aussichten auf die Argonauten für die nächste Zeit verschwunden, es fehlt dem Betreffenden an Geld durch die große Calamität in Ungarn im vergangenen Jahre, der Fries ist auch nicht ausführbar vor der Hand der Zustände in Griechenland halber und so sind meine festen Arbeiten bis Herbst dieses Jahres zu Ende wenn nicht bis dahin die Bestellung für das Opernhaus kommt auf welche ich zwar große Hoffnung habe, jedoch ich kenne die Welt bereits zu gut um mich einer unbedingten Hoffnung darüber zu überlassen. Aus Diesem wirst Du ersehen daß ich im Augenblick Deinen Sohn nicht was ich herzlich wünschte nebst dem Herrn Marschal eine solche Beschäftigung geben könnte und daß ich in den nächsten 3 Monathen auch nie zu Hause seyn kann um Ihnen die gehörige Anleitung zu geben. Da ich nun hoffe daß sich wohl innerhalb dieser Zeit die Sache mit der Oper entscheiden dürfte, doch aber keinesfalls vor künftiges Frühjahr angefangen werden könnte zu malen, weil das Gebäude erst im Bau begriffen ist und wahrscheinlich erst Anfang Winter unter Dach kommt, so dachte ich mir wenn Camillo und seyn Freund im August hierher kämen und Ihre Studien machen würden und sich auf großen Tonplatten die ich besize in meinem Hause üben wollten, so würden Sie bis zum nächsten Frühjahr eine solche Uebung erlangen um tüchtig mit arbeiten zu können falls Sie Lust hätten sich in dieser Art auszubilden. Natürlich würde ich Sie ebenso für Ihre Zeit und Mühe entschädigen wie meine

Schüler je nach Ihrer Leistung so gut es eben möglich ist bey der nicht sehr glänzenden Bezahlung die ich selber erhalte, und auf diese Weise verehrter Freund hatte ich gehofft sowohl Deinen Wunsch zu erfüllen als auch jeder Sorge Dich über Deinen Camillo entheben zu können. Die Zeit über die Camillo diesen Herbst bey mir studirt hätte würde ich Ihn als meinen lieben Gast betrachten. Das ist nun die ausführliche Darstellung der ganzen Angelegenheit um jeden Zweifel zu beseitigen. Ich glaube daß es für Camillo eine gute Sache wäre wenn er ein wenig in die Welt heraustreten würde und glaube daß es auch Herrn Marschall in Wien recht gut gefallen dürfte und daß auch für beyde Herren die Benutzung der k. k. Galerie wie einiger Köpfe nach Tizian Ihnen vortreffliche Studien seyn würden. Ich war unlängst offenbar in einiger Verlegenheit. Mit größter Freude hätte ich gern geschrieben die Herren möchten ja schnell kommen, aber wie Du aus den Umständen ersehen wirst so ist es mir nicht möglich feste Versprechungen zu machen ehe ich selbst der Sache sicher bin. Sollte aber Camillo Lust haben vorläufig Wien zu sehen so ist er jedenfalls mein Gast und Sein hiesiger Aufenthalt wird Ihm nichts kosten. Ich werde die Gelegenheit mit Freude ergreifen um für so viele Freundschaft und so viele herrliche Ansichten und Lehren welchen ich so viel für meine Ausbildung schuldig (bin) einen kleinen Tribut zahlen zu können. Lieber Freund antworte mir recht bald und laß mich hören daß Du mir Deinen Camillo so bald schickst als Du es für gut findest. Ich bitte Dich nur Deinen Sohn sowohl als Herrn Marschall freundlich zu grüßen und Ihnen zu sagen daß ich Sie als die werthesten Freunde empfangen werde.

Mit aller Verehrung

Dein aufrichtiger Freund
C. Rahl.

Meine Empfehlung Deiner verehrten Familie.

66. Genelli an Rahl.

Weimar d 27ten April 1864.

Mein hochverehrter Freund!

Heut übergab mir Herr Zitek die Photographie nach Deinem Theatervorhange, und ich beeile mich Dir meine Meinung über denselben zu sagen, da Du sie von mir zu wissen verlangst.

Ich gestehe Dir lieber Rahl, daß mir von allen Deinen Compositionen diese am wenigsten gefällt — nicht etwa die einzelnen Bilder auf demselben, sondern die ganze Eintheilerei, die den Eindruck einer Wand aus einer Bildergallerie macht, was im großen ausgeführt noch mehr auffallen möchte.

Die ganze Conzeption ist mir halt nicht malerisch nicht theatral imposant genug!

Man könnte vielleicht argwöhnen, daß ich nicht harmlos genug über Deine Arbeit urtheilen könne weil ich selbst mich mit demselben Gegenstande befaßte — Daher muß ich Dich bitten von diesem meinem Urtheile weiter keine Notiz zu nehmen und lieber das Urtheil Anderer zu vernehmen.

Deinem männlichen Sinne traue ich es zu, daß Du dieser meiner Meinung halber kein Erkalten kein Geringschätzen in Dir gegen mich aufkommen lassen wirst — In diesem Glauben bin ich Dein

stets getreuer B: Genelli.

67. Rahl an Genelli.

Verehrtester Freund!

Längst hätte ich Dir auf Dein letztes Schreiben geantwortet, hätte ich nicht stets die Absicht gehabt Dir zugleich die Photographien meiner Arsenalfiguren mitzutheilen, und auch vielleicht einen neuen Entwurf für den Vorhang [1]) beyzulegen. Beydes konnte ich bis heute nicht durchsezen, die Figuren sind zwar fertig, zwey auch bereits gemalt, aber noch nicht fotographirt. Für den Vorhang aber hatte ich noch keine Zeit abringen können, ich glaube er soll Dir in vieler Beziehung besser gefallen. Die Rücksichten welche mir die Architecten auf die Seele banden nähmlich daß die Eintheilung sich in Zusammenhang mit den Eintheilungen der Galerien und deren Brüstungen gleichsam fortseze ebenso daß die Bogentheilung damit in Harmonie gesezt (werde), (haben) viel dazu beigetragen daß diese Bilderwand entstanden ist, zugleich hat man verlangt daß das Ganze den Charakter eines Vorhangs, eines gestickten Teppichs behalte auf dem die Gemälde gleichsam als Webereyen erscheinen sollen welch letzteres mir übrigens nicht unvernünftig erscheint. Nun habe ich meine Grundidee beybehalten und bin begierig wie Dir die Neue Darstellung gefallen wird wenn ich Sie zu Stande gebracht habe. Im Übrigen kann ich Dir aufrichtig versichern daß ich eine herzliche Freude an Deiner unumwundenen Erklärung hatte, sie ist mir nur ein Beweis Deiner Achtung und nichts könnte mich trübseliger und trauriger machen als wenn ich fürchten müßte daß irgend welche Rücksicht als (die) der Wahrheit bey Deinem Urtheilen platz greifen konnte. Dann hätten sie für mich Ihren unschätzbaren Werth verloren, nein, ich danke Dir herzlich für diese aufrichtige Erklärung, und bitte Dich versichert zu seyn, daß ich den Tadel gewiß mit eben der Freude empfange als die Anerkennung, und daß mich dieser unter keinen Umständen je verstimmen könnte, wo ich wie bey Dir so sicher bin daß er von den reinsten und gediegensten Motiven ausgeht. Wie weit bist Du schon mit Deiner Schlacht? was macht Camillo? Wir haben sehr bedauert daß Du

1) Zum Vorhange für das neue Opernhaus in Wien hat Rahl nicht weniger als fünf Entwürfe komponirt. Der letzte ward der endgiltige.

nichts zu unserer Ausstellung eingesandt hast und daß Preller seine Cartons nicht zur Akademie sondern auf den Verein sandte weil sie sehr zum Ruhm und Glanz unserer Ausstellung beygetragen hätten. Sie finden die größte Anerkennung und mit Recht. Wie langweilig sind dagegen alle gewöhnlichen Landschaftsprodukte, es freut einen so sehr endlich einmahl mit warmen Interesse bey dieser Ausstellung aufgeregt zu werden.

So bald ich die Photographien habe sende ich Dir selbe, und freue mich auf Deine Kritik wie immer.

Wie geht es Camillo? ist die Vermählung Deiner Fr. Tochter schon vollzogen? Hast Du an Deinen Sisyphos nicht gedacht? So bald ich im Arsenal fertig bin werde ich Dir sogleich schreiben wegen Camillo. Ueber das Theater ist Alles mausestill. Ich habe vor der Hand auch gar keine Ide mehr, ob und was ich dabey machen soll, mir scheint bey Alledem es wird nicht viel seyn. Nun mags gehen wie es will.

Indem ich alle die Deinigen herzlich grüße und Ihrem Andenken mich bestens empfehle, bin ich wie immer Dein

Dich verehrender

Freund C. Rahl.

Wien den 17 May 1864.

68. Genelli an Rahl.

Weimar d 2ten Juli 1864.

Trefflichster Rahl!

Sehr erfreute mich Dein Schreiben und Deine Sendung Photographien nach Bildern von Dir, über welche Du freundlicherweise mein Urtheil hören willst, besonders über die großen Figuren welche nach meiner Ansicht Dir vortrefflich gelungen sind, in Bewegung und Karakteristik und schönen großen Gewandungen. Du hast diesen sechs Figuren prächtige Köpfe gegeben außer der Kriegsgeschichte, diese Dame hat kein sehr interessantes Antlitz. — Auch scheint mir die Vertiefung zwischen Hals und Nacken just wo der Knopf des Kleides sitzt, alzustark angegeben, sonst ist die Figur und das Beiwerk geschmackvoll und der Genius gar schön. Taktik und Strathegie sind prächtige Gestalten, selbst die Kanone so angebracht macht sich malerisch, obgleich sie sonst ein unbequemes Geräth ist — Ich wollte der Genius könnte sich auf etwas malerisches lehnen als auf das Gewehr, doch wird dies Instrument wohl bleiben müssen. Gern möchte ich diese sechs allegorischen Figuren mit Deinem kraftvollen Kolorit an den Wänden betrachten können!

Ein liebes lebendiges schön proportionirtes Figürchen ist Dein Merkur und jene liegende äußerst geschmackvolle Gestalt mit der Lampe in der linken Hand — Welch schöner lebendig bewegter Faltenwurf umgiebt die Figur mit dem geflügelten Rade — schade daß sie den sonst schönen Körper zu sehr im Rücken einbiegt.

Über Heilige traue ich mir kein Urtheil zu! Jedenfals werden sie schön gemalt sein, wenn nicht vielleicht von zu blühender Färbung?

Mit meinem Opus (die Schlacht) bin ich noch nicht sehr weit, ich war eine Zeitlang am Podagra leidend, wenn auch nicht arg, doch so, daß mir alle Lust zum malen verging, und nun bin ich obenein ganz allein, denn leider ist meine Frau in Berlin weil Gabriele dort krank darnieder liegt; Camillo aber steckt in Erfurt um einige Bildniße zu malen — er hat ein recht schönes Bild gemalt, Faust auf der Anatomie bei Lampen und Mondlichtbeleuchtung — keine kleine Aufgabe! Ich wollte er könnte es mit nach Wien zu Dir bringen, um Deine Meinung darüber zu vernehmen, fals aus der Reise überhaubt etwas wird.

Recht dumm, daß wir so weit von einander leben müssen! Lebe ich doch hier wie eine weggesetzte Katze!

Vor einigen Tagen erhielt ich einige Probeabdrücke meines Wüstlings, welcher Cyklus bei Brockhaus in Leipzig auf Lithographischen Wege herauskommen wird.

Der Himmel erhalte Dich wohlauf!

Dein

getreuer B: Genelli.

69. Rahl an Genelli.

(Wien, im Juli 1864.)

Hochverehrter Freund!

Erst heute komme ich wieder zum schreiben, um Dir meine Freude über die günstige Beurtheilung meiner Photographien zu sagen, nun kommen nächste Woche die Cartons für das Stiegenhaus im Arsenal, aufrichtig immer allegorische Figuren wird einem zuletzt etwas viel man wünschte sich etwas anderes aber diese sind mir unumgänglich nothwendig. Dann hoffe ich an die kleinen Wandbilder mit Scenen von Paris Mythe zu gelangen, dabey ist eine solche beständige Treibjagd daß man wirklich leicht verführt werden könnte die Sache handwerksmäßig zu betreiben. Zu meiner großen Freude hast Du mir geschrieben, daß Dein Camillo und Herr Marschall zu mir kommen werden, was ich im Stande bin für Sie in jeder Hinsicht zu thun daran soll es nicht fehlen, wenn Sie bloß die Technik des Fresko-

malens lernen wollen, das ist in ein paar Monathen zu lernen, die Vervollkommnung kommt erst durch lange Übung und Erfahrung im Gebrauch, und hängt sehr mit der Praxis die man im Öhlmalen hat zusammen, weil die Hauptsache in der glücklichen Wahl und Zusammenstellung der Farben liegt wodurch diese anscheinend matten Mittel zu einem Glanz und Leben gesteigert werden können, die überraschend wirken. Nun wird es sich zeigen wie es dem guten Camillo hier gefällt und ob er Lust hat hier längere Zeit zu bleiben da ich mit ziemlicher Sicherheit hoffen kann für das Theater beschäftigt zu werden, so wäre dann Gelegenheit sich einige Erfahrungen zu sammeln, leider geht bey uns Alles einen solchen Schneckengang und ist so vielen Comissionen und Berathungen und Einflüßen unterworfen, daß noch Monathe vergehen können, bis ich etwas sicheres darüber erfahren werde. Um seinen Zweck ohne Zeitverlust zu erreichen wäre es am besten wenn Camillo bis Anfang August käme, weil ich von Anfang Mai bis Ende Juli im Arsenal beschäftigt bin wo ich den ganzen Tag nicht zu Hause bin und wo ich auch so genirt bin daß ich keinen Raum hätte wo ich Jhn und Herrn Marschall Jhre Versuche machen lassen könnte. Hingegen wenn ich wieder fertig bin so kann ich diesen jungen Herren auf großen Ton platten zu Hause anwerfen lassen und Jhnen die gehörige Zeit widmen um Jhnen behülflich zu seyn. Für Camillo würde sich auch leicht eine Unterkunft dann bey mir gefunden haben welches in jedem Falle den Aufenthalt bedeutend billiger machen würde, aber für 2 Personen wäre es mir nicht möglich. Jn sechs bis acht Wochen kann er Alles sehen und versuchen, so daß dann nur eine fortgesetzte Beschäftigung dazu gehört um sich zum Meister zu machen. Nach dem gewöhnlichen System ist es sicherer und leichter aber mir ist diese Art zuwider, dagegen erfordert das Andere mehr Erfahrung um es brauchbar anwenden zu können weil es nur nach vielen Versuchen und Proben gelingt die Farbe im nassen so sehen zu lernen daß es trocken richtig aussieht, und man die Töne so genau im Kopfe haben muß als ob man die Natur vor sich hätte. Nun bey dem Talent und der Begeisterung für die Sache wie Sie Camillo besitzt wird es Jhm bald gelingen. Jch bitte Dich mir recht bald Näheres darüber zu schreiben und den Camillo bestens zu grüßen und Jhm zu sagen daß ich mich schon herzlich freue Jhn und Seinen Schwager recht bald hier zu sehen. Jch wollte ich könnte Jhn gleich aufmuntern aber diese Geschichte ist contraktmäßig abgeschlossen und muß mit dem Tag fertig seyn. Die Aufgabe ist höchst unbequem. Jn einem Raum der den ganzen Tag durch die Sonne erhizt wird an einer flach gewölbten Decke gerade im Scheitel Figuren von 10″ Höhe ist für einen Mann von meiner Dicke keine Kleinigkeit zu machen, und die zwey jungen Männer welche mir sonst immer helfen fürchte ich beynahe sind nicht kräftig genug von Gesundheit auf der Brust um es auszuhalten. Die Skizze werde ich schicken sobald ich im Stande sie fertig zu machen. Also lebe recht wohl und vollende bald Deine herrliche Lykurgosschlacht. Jn München werde (ich) sie gewiß zu sehen bekommen denn das ist jezt beynahe eine Vorstadt von Wien. Jst es möglich früher fertig zu werden so werde ich Dir sogleich schreiben daß die Sache nicht unnütz sich verzögert. Jch bitte Dich nun Deine hochverehrte Familie bestens zu grüßen und bin mit größter Verehrung

Dein aufrichtiger Freund
C. Rahl.

Jch hoffe auch bis dahin über das Theater im Klaren zu seyn. Da hoffte ich auch Beschäftigung für Camillo zu haben wenn er Lust zu prakticiren hat wo Du dann auch keine Sorgen für ihn nöthig hättest.

70. Genelli an Rahl.

Weimar d 21ten August 1864.

Lieber trefflichster Freund!

Da Du wohl jetzt wieder von Deiner Reise zurückgekehrt sein wirst, so beeile ich mich Dir auf Dein letztes so liebes Schreiben in Betreff Camillos zu antworten, und Dir Einliegendes [1]) von ihm an Dich zu überschicken — Aus diesen seinen Worten wirst Du ersehen weßhalb er fürs Erste nicht nach Wien kommen wird, worin ich ihm nicht ganz unrecht geben kann, obgleich ich es lieber gesehen hätte er wäre nach Wien, wenn auch nur auf kurtze Zeit gegangen, anstatt in Erfurt Bildnisse zu malen für

---

1) Camillo Genelli an Rahl:

Erfurt d. 17ten August 1864.

Hochgeehrter Herr Professor

Es thut mir sehr leid ihrer freundlichen Einladung Sie in Wien zu besuchen nicht folgen zu können, da Beschäftigung im Portraitmalen in hiesiger Stadt mich zurückhält, diesen meinen langersehnten Wunsch in Erfüllung zu bringen. Jch befinde mich schon seit Anfang Juni in Erfurt und rechnete mir bestimmt aus mit Monat August nach Wien zu kommen, doch erhielt ich noch andere Bestellungen und es kann demnach sein, daß ich noch längere Zeit hier verweilen muß, werde Sie aber genau benachrichtigen wann ich meine Reise zu Jhnen antreten werde, falls Sie an diesem meinem Entschluß dann noch Gefallen finden werden. Jch bin jetzt eifrig bemüht soviel wie möglich selbständig zu werden, und kultivire daher das Portraitmalen als einen Weg diese Eigenschaft zu erreichen und mir diejenige Sicherheit zu verschaffen die ich für nöthig finde um nicht ohne Gefahr von den Kunstwerken wie Sie eine

sehr bescheidene Honorare. Die Galerien und Wien laufen ihm freilich nicht davon, ob aber Du, wenn er nicht jetzt von Deinem freundlichen Anerbiethen Gebrauch macht, noch später Lust haben wirst Dich für ihn zu interessiren — bleibt doch sehr fraglich.

Dahier war eine kleine Ausstellung zu welcher ich Photographien nach Deinen schönen grosartigen alegorischen Figuren hingab, freilich hätte ich zuvor Deine Erlaubniß dazu einholen sollen, doch hoffe ich wirst Du mir deßhalb nicht zürnen. Wenn Du mir wieder schreibst, sei dann so gut mir Einiges über München zu sagen, wie auch über Brugger, Berdelló und Schütz.

Prof: Zitek fragte mich wie es mit der Zeichnung stehe von welcher Du mir vor einem Jahre sprachst und welche vielleicht die Wiener Academie ankaufen könnte. Ehe ich das Schlachtenbild an welchem ich seit acht Wochen nicht malen konnte, nicht fertig habe, kann ich an jene Arbeit nicht denken, müßte auch die Größe wie auch den Gegenstand, und mit welchem Material diese Zeichnung ausgeführt werden soll, wissen.

Meine Tochter Gabrielle ist seit drei Wochen hier bei uns, sie trägt mir viele Grüße auf an Dich, den sie wieder einmal zu sehen und zu sprechen wünscht. Nun lebe wohlauf und behalte lieb Deinen

treu ergebnen

B: Genelli.

71. Rahl an Genelli.

Hochverehrter Freund

Dein geehrtes Schreiben so wie das Deines Sohnes Camillo erhielt ich vor einigen Tagen, und obgleich ich mich schon auf die Ankunft Deines lieben Sohnes freute so kann ich ihm doch durchaus nicht Unrecht geben wenn er einmahl im Course des praktischen Portraitmalens denselben durchmacht, da Ihm hierdurch hier bey mir nicht das Geringste entgeht indem er mir zu allen Zeiten gleich willkommen ist, sondern da ich der Meinung bin auf eigene Erfahrung im Leben gestützt, daß das Portraitmalen ich möchte sagen der Handwerksboden des Malers ist und Ihm die leidigen Sorgen um die Existenz wesentlich sichert und erleichtert, und zugleich Übung und Gewandheit im Malen vermehrt, außerdem habe ich alle Aufträge alle glücklichen Bekanntschaften mir durch das Portraitmalen erworben. Nun will nur Deinen lieben Sohn bitten mir einige Tage bevor es wissen zu lassen wenn er kommt, da ich öfter um diese Jahreszeit Fremde zum Besuche bekomme, welche jedoch nur höchstens 8 bis 10 Tage bey mir wohnen, so daß ich gerichtet bin.

In Bezug auf die Bestellung lieber Genelli verhält sich die Sache folgendermaßen: Die Sache kam in einer Sitzung zur Sprache und der Wunsch war Allgemein von Dir für die Bibliothek der Akademie ein Werk Deiner Hand zu besizen. Die Wahl des Gegenstandes bleibt Dir ganz überlassen ebenso Größe als Material und ich glaube auf 600 fl. wo nicht mehr doch gewiß nicht sehr viel würde dafür auszugeben möglich seyn, weil wir die Genehmigung des Ministeriums dazu heimholen müssen; wenn Du sie schickst so kommt Sie immer recht. In anderer Weise können wir die Bestellung nicht machen weil wir nicht selbständig sind, doch kommt so leicht kein Fall vor der uns hindern dürfte.

Martersteig [1]) hat mir geschrieben daß der Kunstverein in Weimar gerne meine Bilder wie auch den Fries welcher sich gegenwärtig in Berlin bey der Ausstellung befindet nach derselben ausstellen möchte da er von der Voraussezung ausgeht daß die Berliner die Fracht nach Weimar bezahlen werden, welches aber nicht der Fall ist und ich Ihm mitzutheilen bitte, der Weimarer Kunstverein also die Fracht von Berlin nach Weimar und die Rückfracht bis Leipzig bezahlen müßte, welches für 5 bedeutende schwere Kisten selben vielleicht zu schwer ins Gewicht fallen dürfte; sonst würde es mich doppelt freuen Sie nach Weimar zu senden und damit Deine Ansicht darüber vernehmen könnte. Ich bitte Dich also zum Schlusse den Camillo vielmals zu grüßen und Ihn zu versichern, daß er sich nicht unnütz beeilen soll da er mir zu jeder Zeit ein Vergnügen durch Sein Kommen machen wird. Indem ich Dich und die verehrten Deinen vielmahls herzlich grüße bin ich wie immer

Dein

Dich hochverehrender
Freund Carl Rahl.

Wien den 31 August 1864.

Stadt wie Wien aus vergangener wie aus gegenwärtiger Zeit bietet lernen zu können — Mein Papa wünschte daß ich jetzt gleich meine gegenwärtige Beschäftigung aufgeben sollte und hielt mich als ich nicht darauf eingehen wollte anfangs für hartnäckig und scheu vor neuer Veränderung, gab mir aber als ich Ihm obige Gründe auseinander setzte Recht was ich auch indem ich noch um ihre fernere Gewogenheit bitte von Ihnen überzeugt bin

Ihr

Camillo Genelli.

1) Fr. Martersteig, geb. 1813 in Weimar, Historienmaler.

72. Genelli an Rahl.

Weimar d 8ten October 1864.

Mein hochverehrter Freund!

Große Freude machte mir Dein Schreiben das so freundschaftliche Theilnahme sowohl gegen mich wie gegen Camillo ausdrückt. Sehr freue ich mich darauf, daß Camillo einige Zeit in Wien bei Dir zubringen kann, obschon ich ihn als die einzige Hilfe die ich habe nicht gern vermisse, besonders da er den ganzen Sommer nicht in Weimar war — doch ich darf hiebei nicht an mich sondern an sein Bestes denken! Camillo der sich Dir empfehlen läßt, hat nur noch ein Portrait in Erfurt fertig zu malen und hoft zwischen heut und zehn Tagen abreisen zu können, wird sich aber jedenfals die Freiheit nehmen Dir bestimmt anzuzeigen wann er bei Dir sein kann.

Was die Arbeit für die Academie anbelangt für welche Du Dich so gütigst verwendest, so werde ich den Sisyphus wählen und ihn statt in den so vergänglichen Wasserfarben mit schwarzer Kreide ausführen. Diese Zeichnung könnte gegen 4 Fuß Länge haben? und mit 400 Fl: honorirt werden? Fals Gegenstand Format und Preis den Herren Professoren genehm sind würde ich mit dieser Arbeit beginnen sobald die Bachusschlacht fertig ist.

Von Deinen Arbeiten dahier zu sehen, besonders den schönen Frieß, bin ich gar sehr gespannt!

Erfreulich war mir's von Dir zu hören, daß Du mit neuer Lust an Deiner Cimbernschlacht beschäftigt bist und die frühere Composition der späteren vorgezogen hast — Schack den ich vor ein par Wochen hier sprach, war auch bei weitem mehr für die frühere Composition als für die späteren eingenommen, wodurch er nach meinem Dafürhalten einen guten Gusto bewiesen hat.

Meine Frau wie auch Frau Lätizia erwiedern Deine Grüße auf das freundlichste. Gabrielle lebt gegenwärtig in Mannheim — der Aufenthalt bei uns in Weimar schien ihr sehr gut bekommen zu sein, ich wollte sie hätte für immer bei uns bleiben können!

Doch nun addio! und bleibe treu

Deinem

getreuen B: Genelli.

Der Kupferstecher Burger soll wie ich höre mit dem Stiche nach meiner Europa fertig sein.

73. Rahl an Genelli.

(Wien, im October 1864.)

Verehrtester Freund!

Lange habe ich auf Dein geehrtes Schreiben nicht geantwortet, weil ich Dir stets gerne die folgenden Photographien senden wollte und stets fehlte mir das eine und andere Stück, nun sind ihrer wenigstens für dieses mahl genug und ich freue mich recht sehr auf Deine Beurtheilung. Aus einem beygelegten Entwurfe der Decke wirst Du vorläufig die Totalordnung ersehen, an die Wände kommen nun noch 9 Gemälde, welche ich diesen Sommer zu machen gedenke und in welchen die eigentlichen Darstellungen der Mythe des Paris selbst folgen sollen.

Außerdem habe ich sechs Gruppen darstellend Muth und Klugheit, Einigkeit und Macht und Ehre und Ruhm in kolossalen (Figuren) für das Treppenhaus im Arsenal entworfen und 3 bereits im Carton fertig. Nun habe ich Aussicht auf eine schöne Aufgabe nähmlich einen Vorhang für das neue Opernhaus zu machen 40' hoch und 48' breit. Ich habe mir von Schütz Deine herrliche Darstellung pausen lassen da ich selbe für das schönste halte was ich in dieser Art noch gesehen habe. Da sich aber (der) meinige auf die Musik respective Oper bezieht so ist meine Aufgabe auch sehr verschieden. Ich habe mir denselben als eine Art pompejanischer Architectur-Gerüst gedacht und auf demselben als plastische Gruppe Apollo mit der tragischen und komischen Muse als dramatischer Musik. Dann habe ich das Ganze in 3 Theilen oder Teppichen herab hangen lassen, in dem oberen gleichsam die Erscheinung der Musik unter den Menschen als ein Fries. Als Hauptbild die Musik als Symbol der Seelenharmonie der verschiedenen Charaktere und Zustände erquickend und versöhnend. Unter demselben einen Tanz von Musik begleitet. Auf dem Teppich links (Tanzmusik) Oben Eris Fortuna und Nemesis. Unter demselben der Abschied Hektors den der Tromete zur Schlacht ruft (die kriegerische Musik), unter demselben Ein Gelag von Zechern oder die bachische Begeisterung der Musik. Auf dem Teppich rechts Oben die Parzen. Unten ein Trauerzug, eine Witwe, mit einem Aschenkrug und Ihren Kindern, hinten ein Chor von Posaunen (die Trauermusik.) Unterhalb: Eine Liebesscene mit Possenspiel oder (die lyrische Musik.) An den Pfeilern des Gerüstes die Grazien, Horen, Musen, Bacchantinen als plastische Verzierung.

Du würdest mich sehr verbinden mir über diese Idee welche ich Dir sobald ich kann als Skizze zusenden werde Deine Ansicht mitzutheilen aber ich bitte ganz frank und frey, denn es handelt sich darum, daß etwas Gutes werde. Nun ist der Termin der Ausstellung auch nahe, wirst Du uns wohl etwas senden, es würde uns außerordentlich freuen, die Akademie wird es gewiß kaufen, ich bitte Dich vergesse uns nicht.

Wie steht es mit Thanatos und Sisyphos oder Bachus bey den Seeräubern[1]). Ich würde mich

1) Bacchus verwandelt die Seeräuber in Delphine. Karton im großherzogl. Museum zu Weimar. Nr. 52. Letzte unvollendete Arbeit Genelli's. Ein Aquarell aus der Jugendzeit Genelli's besitzt Arnold Otto Meyer in Hamburg.

sehr freuen (ein Werk von Dir) sowohl bey der Ausstellung gesehen als es auch in der Bibliothek der Akademie aufbewahrt zu wissen. Womit bist Du jezt beschäftigt, ist die Schlacht des Lykurgos schon sehr vorgeschritten? und was macht Camillo. Wenn Du nur einmahl nach Wien kommen würdest wie sehr würde ich mich freuen. Nun bitte ich Dich wenn Du Zeit hast mir Deine Meinung nicht vorzuenthalten und Deine hochverehrte Familie freundlichst zu grüßen. Mit aller Freundschaft und Verehrung Dein

aufrichtig ergebener

C. Rahl.

(Schluß folgt.)

Notiz.

Madonna und Christus mit vier Kirchenvätern, von Moretto. Radirung von J. Eissenhardt. — Dieses prächtige, 2,84 Meter hohe, 1,89 M. breite Bild war einst der Altarschmuck der Kirche S. Carlo al Corso zu Rom, kam bei Einziehung der Kirchengüter in Folge der französischen Revolution in den Besitz des Kunsthändlers Doppieri, der es dem Kardinal Fesch verkaufte, und wurde bei der Versteigerung der Sammlung Fesch für etwa 40,000 Gulden vom Städel'schen Institut in Frankfurt am Main gekauft. Hatte sonst die Madonna unter den Heiligen gestanden, so thront sie jetzt, als anerkannte Himmelskönigin über ihnen; war sie sonst von der Heiligkeit ihres Mutteramtes und der Göttlichkeit ihres Sohnes durchdrungen, so bricht jetzt das menschliche Verhältniß von Mutter und Kind durch: je größer die Verehrung, je anerkannter ihre Stellung ist, um so unbefangener kann die Natur ihr Recht geltend machen. Wie in übermüthigem Scherz tritt der Knabe von dem Kissen mit weitausholendem Schritt zur Mutter hinüber, die sie ihm entgegenbeugen muß, damit der kühne Versuch nicht mißlingt. So kommt auch in ihren Körper eine schöne Bewegung. Ebensowenig aber wie in der Haltung ist in der äußeren Erscheinung die Himmelskönigin zu erkennen. Sie trägt ein blaugrünliches Gewand mit bräunlichgelbem Ueberkleid. Um Hals und Kopf schlingt sich ein hellblaues Tuch. Das Kind hat ein lila Röckchen an. Aber um so bedeutsamer wird die Pracht, die sich zu ihren Füßen entfaltet: trotz ihrer Einfachheit ist sie das Centrum der Gottesverehrung, und die gesammte Kirche ist es, welche, durch die vornehmsten Kirchenväter vertreten, huldigend sie umgiebt. Da kniet der Papst Gregor I. mit der aufgeschlagenen heiligen Schrift, in der ihn eine Stelle zu beschäftigen scheint. Zu ihm wendet sich der gleichfalls knieende Kardinal Hieronymus, die sicherste Autorität in biblischen Dingen und deutet auf die fragliche Stelle hin. Zu beiden Seiten stehen Bischöfe: der ältere, Ambrosius, mit der Geißel, dem Zeichen seiner kirchlichen Strenge, wie er sie gegen Kaiser Theodosius bewiesen hat, schaut mit verzücktem Blick zur Jungfrau auf, die fort und fort mit dem von ihm gedichteten und nach ihm benannten Lobgesang gepriesen wird; und andererseits dessen Schüler Augustinus, in ernstem Sinnen aus dem Bilde herausschauend. Alle vier zeigen uns die volle Pracht des Ornates. Ueber dem Untergewand, bei den Bischöfen grau, bei Papst und Kardinal roth, tragen sie einen lichten weißen Ueberwurf, durch welchen die Farbe des Untergewandes durchschimmert; darüber kostbare Mäntel, bei den Bischöfen rothsammtne, mit reich verzierten Borten, während der Mantel des Papstes mit Goldstickerei übersäet ist; dazu die rothe Tracht des Kardinals. Diese farbenprächtige Scene spielt sich aber ab in einer stattlichen, gewölbten Säulenhalle, die sich nach dem Hintergrunde zu vertieft und sich in's Freie öffnet; gegen den hellen Himmel aber ist hinter der thronenden Madonna ein lichter Teppich gespannt. Der das Ganze beherrschende festliche Charakter erhält schließlich noch einen sprechenden Ausdruck durch die von Säule zu Säule gespannten Rosenguirlanden. V. V.





W UNGER SCULPS

ELEONORA GONZAGA

D. K.K GEMÄLDEGALERIE ZU WIEN

Druck v A.Pisani.

Tizian und die Herzogin Eleonora von Urbino.

Von Moriz Thausing.

> „Pudicizia e beltà, nemiche eterne,
> Le spazian nel sembiante, e fra le ciglia
> Il trono delle Grazie si discerne."
>
> Keuschheit und Schönheit, die sich ewig feind,
> Begegnen sich in ihrem Angesichte,
> Auf dessen Stirn der Grazien Thron erscheint.
>
> Pietro Aretino.

I. Frage und Antwort.



Es giebt kunstgeschichtliche Wahrheiten, die klar zu Tage liegen. Jeder Kunstfreund hat sie gesehen; man spricht von ihnen, wie von guten alten Bekannten; man beruft sich auf sie als ganz selbstverständlich. Da tritt plötzlich an dich die Frage heran: Warum und wie so? Was hell und klar erscheint wie der Tag, du sollst es mit deinem schwachen Lichte beleuchten; du sollst beweisen, was du als gar keines Beweises bedürftig angesehen, was du glattweg hingenommen und in gutem Glauben gelehrt hast! Da gehst du denn erst in dich, dann zu deinen kargen Notizen und Heften, endlich in die dicken Bücher, daraus die Weisheit zu schöpfen ist. Doch umsonst ist dein Suchen. Ja es steigen alsbald Wolken des Zweifels um dich auf, sie werden dichter und dichter, bis dich handgreifliche Finsterniß umgiebt. Da verläßt dich endlich der Rest von Geduld, den du noch hattest, und du versuchst dein Glück auf einem anderen Wege.

Die literarischen Quellen sind ja immer mehr oder minder mangelhaft; sie reichen lange nicht aus, um uns über jede wissenswürdige Thatsache nach Wunsch zu unterrichten. Das gilt nicht blos für die Kunstgeschichte, es gilt für alle Zweige der historischen Wissenschaft. Zu hüten hat man sich nur vor der Versuchung, aus dem Mangel der Ueberlieferung schon auf die Unmöglichkeit einer Begebenheit zu schließen; das wäre Hyperkritik. Was die geschriebenen Berichte einer Zeit verschweigen, leugnen sie noch nicht, wenn sie es nicht ausdrücklich oder doch mittelbar in Abrede stellen.

Die Kunstgeschichte hat nun zum Glück noch eine andere Art von Quellen, denen die literarischen nur nothdürftig zu Hilfe kommen, das sind die Denkmäler selbst, welche zugleich den Gegenstand ihrer Forschung bilden. Die Kunstwerke haben ja, wie Freund

Lermollieff sagt, auch eine Sprache für den, der sie zu befragen versteht. Schenkt man ihnen nur die rechte Aufmerksamkeit, dann erzählen sie Einem vielleicht ein Stück ihrer Geschichte, das sie bereits Anderen vor uns geoffenbart haben; und trifft man sie guter Laune, dann sagen sie Einem vielleicht noch etwas mehr, ohne daß man just versprechen mußte, es nicht weiter zu sagen. Solch ein öffentliches Geheimniß der Kunstgeschichte ist es, was ich hier ausplaudern will [1]).

Es handelt sich nämlich um die Behauptung, daß drei der herrlichsten Frauenbilder von Tizian in den öffentlichen Galerien von Florenz ein und dieselbe Persönlichkeit darstellen, nämlich die Herzogin Eleonora von Urbino. Den Ausgangspunkt bildet das Bildniß der gealterten Herzogin in der Galerie der Uffizien zu Florenz, Nr. 599, das Seitenstück zu dem Porträte ihres Gemahls, des Herzogs Francesco Maria della Rovere, Nr. 605. Das andere Bild ist die berühmte sogenannte „Venus von Urbino" in der Tribuna der Uffizien Nr. 1117; das dritte die gefeierte „Bella di Tiziano" im Palazzo Pitti Nr. 18.

Daß die Annahme der Identität der hier nur in drei verschiedenen Altersstufen dargestellten Persönlichkeit nicht auf Neuheit Anspruch machen kann, glaube ich am Besten mit dem Hinweise auf das geniale Reisehandbuch für Italien belegen zu können, mit welchem Jakob Burckhardt unsere Literatur beschenkt hat. Schon in der ersten Auflage seines Cicerone heißt es von jener „Venus": „Der Kopf trägt die Züge der Bella im Palazzo Pitti" und in der Anmerkung dazu unter dem Texte: „Auch jene Herzogin (Nr. 599) trägt denselben Typus." In der zweiten Auflage fügte dann der Bearbeiter Albert von Zahn bei Erwähnung der Bella noch die Bemerkung ein: „Es ist dieselbe Person, wie die berühmte Venus der Uffizien und die Herzogin ebendaselbst".

Wozu also dann, wird man fragen, noch eine Beweisführung? Wozu! Weil jener Behauptung andere, gleichfalls von guten Namen gestützte Behauptungen gegenüberstehen; weil eine solche Anschauung doch nur als Glaubenssatz anzusehen ist, so lange sie nicht mit ausreichenden Gründen belegt wurde, und weil die Kunstgeschichte so gut wie jede andere Wissenschaft den Autoritätsglauben ablehnen muß — kurz weil es gilt, aus der bisher nur subjektiven Wahrheit eine objektive, historische zu machen. Das will ich nun im Folgenden einigermaßen versuchen, wie sehr mir auch davor bangt, unter so manchen und mancherlei Argumenten namentlich aus blendender Frauenschönheit Schlußfolgerungen zu ziehen.

Zunächst sei der Ueberlieferung Rechnung getragen, nach welcher alle drei Gemälde aus derselben Quelle stammen, d. h. aus der Kunstkammer der Herzoge von Urbino. Durch deren Erbin, die letzte Rovere, Victoria, welche mit dem Großherzoge Ferdinand II.

---

1) Diese Abhandlung war entworfen und zum Theile niedergeschrieben, als die Biographie Tizian's von Crowe und Cavalcaselle erst englisch, dann auch deutsch erschien. Die Vollendung und Veröffentlichung meiner Untersuchung ward, abgesehen von anderen Hindernissen, auch dadurch nothwendig verzögert; denn es würde mir übel anstehen, wollte ich ein solches Ereigniß auf dem Gebiete der Kunstliteratur ignoriren. Lieber hätte ich meine Arbeit ganz liegen lassen, wenn ich die von mir vertheidigte Ansicht in jenem umfassenden Werke wiedergefunden hätte. Das würde mich eines früher geleisteten Versprechens gewissermaßen entbunden haben. Da dies aber nicht der Fall war, mußte ich wohl oder übel meine Arbeit veröffentlichen. Selbstverständlich lag mir dabei jede polemische Absicht ferne. Ich begnügte mich damit, meiner nun ja viel schlechter gebetteten Beweisführung durch größere Ausführlichkeit zumeist in den Anmerkungen nachzuhelfen. Verwahren wollte ich mich nur gegen die durch das zeitliche Zusammentreffen nahegelegte Annahme, als hätte erst das Erscheinen jener Monographie und ein Widerspruch gegen die betreffenden Partien derselben mich zur Abfassung dieser Untersuchung veranlaßt.

von Toscana vermählt war, kam auch deren Kunstbesitz an das Haus Medici. In dem Verzeichnisse der guten Gemälde, welche in Folge dessen im Jahre 1631 aus der Guardaroba der Herzoge von Urbino nach Florenz geschickt wurden, finden wir erwähnt als Nr. 5: Das Bildniß des Herzogs Francesco Maria von der Hand Tizian's und Nr. 11: Bildniß der Herzogin Eleonora in alterthümlicher Tracht von Tizian [1]). Dazu Nr. 14 dessen Magdalena, jetzt im Palazzo Pitti; Nr. 23 und 31 die beiden Bildnisse des Papstes Julius II., beide als von Raffael's Hand [2]). Unter Nr. 7 heißt es ferner: „Ein großes Bild mit einer nackten liegenden Frau, von der Hand Tizian's," und endlich unter Nr. 45: „Bildniß der obgenannten nackten Frau, aber bekleidet, mehr als halbe Figur, von der Hand Tizian's" [3]).

Es unterliegt keinem Zweifel, daß unter den beiden zuletzt angeführten Gemälden die sogenannte Venus von Urbino (Nr. 1117) in der Tribuna und die „Bella di Tiziano" in der Galerie Pitti zu verstehen sind. Auch diese letztere stammt somit — was bisher nicht beachtet wurde — aus der Kunstkammer der Herzoge von Urbino. Sodann ist hervorzuheben, daß noch damals, im Jahre 1631, die nackte Frau officiell für keine Venus sondern für ein Bildniß angesehen wurde; endlich daß damals an der Identität der nackt abgebildeten Dame mit der jetzt sogenannten „Bella oder Maitresse" Tizian's im Palazzo Pitti gar nicht gezweifelt wurde. So weit war die Tradition noch lebendig. Dagegen wird freilich nicht gesagt, wen dieses Frauenbild und daß es die Herzogin Eleonora in jüngeren Jahren vorstelle. Daraus ist aber noch nicht nothwendig zu folgern, daß man das gar nicht mehr gewußt habe. Man konnte ja Gründe haben, es zu verschweigen. Aus denselben Gründen konnte freilich auch dieser Theil der Ueberlieferung bereits in Vergessenheit gerathen sein. In dem Jahrhunderte, welches seit den Tagen der goldenen Hochrenaissance verflossen war, hatten sich Sitten und Anschauungen gar gewaltig verändert und der schuldige Respekt verbot es wohl männiglich, auch nur an die Möglichkeit zu denken, daß eine wirkliche, geborene und regierende Herzogin zu der unerläßlichen Schönheit auch die Kühnheit besessen hätte, sich ganz unbekleidet malen zu lassen.

Dagegen hätte es nach dem neuen Moralcodex keinen Anstand gehabt, daß der

---

1) Aurelio Gotti, Le Gallerie di Firenze, 1872, p. 333: Nota de' quadri buoni che erano in Quardaroba d'Urbino che poi furono mandati in Firenze nel 1631: — 5. Ritratto del duca Francesco Maria, di mano di Tiziano. — 11. Uno detto. Ritratto della duchessa Eleonora vestita all' antica, di Tiziano.

2) Bekanntlich ist aber nur das eine der beiden Bildnisse Julius II. ein wenn auch schadhaftes Original von Raffael, es befindet sich gegenwärtig in der Tribuna der Uffizien. Das andere, jetzt in der Galerie Pitti, ist eine treffliche Kopie darnach von der Hand eines Venezianers und wohl zuversichtlich dasselbe Bild, welches Vasari als von Tizian gemalt in der Kunstkammer der Herzoge zu Urbino aufführt.

3) Quadro grande con una donna nuda a giacere di mano di Tiziano. — 45. Uno detto (i. e. quadro). Ritratto della suddetta Donna nuda, ma vestita, piu di mezza figura, di mano di Tiziano. Gleich darauf folgt 46: Uno detto. Ritratto del duca Francesco I di Tiziano — also offenbar ein anderes jetzt unbekanntes Bildniß Francesco Maria's I. Sollte es etwa das ursprüngliche Seitenstück zur „Bella" gewesen sein? Wenn Vasari berichtet, er habe ein Jugendporträt des Königs Franz (von Frankreich) von Tizian in Urbino gesehen, so schwächt das die Zeugnißkraft unseres Inventares noch nicht, zumal es doch mit der Provenienz des gemeiniglich damit identificirten Bildnisses im Louvre, Nr. 469, seine Schwierigkeiten hat. Was endlich die andere, wirkliche Venus mit dem Amor in der Tribuna Nr. 1108 anbelangt, so kommt dieselbe in jenem Verzeichnisse gar nicht vor. Die Angabe der Kataloge, daß sie gleichfalls aus Urbino stamme, beruht daher wohl auf einem Irrthume. Auch Vasari hat in der Kunstkammer zu Urbino nur eine Venus von Tizian gesehen — also die uneigentliche, die wir für ein Bildniß Eleonora's halten.

regierende Herzog das Bild einer seiner Maitressen auf diese Weise verewigt hätte. Eine derartige Annahme stieß aber doch wieder auf ganz eigenthümliche Schwierigkeiten, denn man wußte, — und die Kataloge berichten heute noch davon — daß das nackte Frauenbild für Francesco Maria della Rovere gemalt worden sei. Dieser berühmte Kriegsheld machte aber im Punkte der Liebe eine seltene Ausnahme von seinen Zeitgenossen unter den italienischen Fürsten und von den anderen Mitgliedern seiner Familie, namentlich auch von den geistlichen. Die Geschichte weiß nichts davon, daß er natürliche Sprößlinge gehabt hätte, wie etwa sein großer Ohm Papst Julius II. oder sein Sohn gleichen Namens, der Cardinal Giulio. Francesco Maria I. war vielmehr ein Mann von strengen Sitten. Verletzte Frauenehre fand in ihm eine unerbittliche Ahndung und seltsame Dinge erzählte man sich von der glühenden Leidenschaft, mit welcher er seiner schönen Gemahlin bis an das Ende einer nahezu dreißigjährigen Ehe zugethan war. Daß er neben ihr je eine Maitresse gehabt hätte, müßte daher doch mindestens erst historisch beglaubigt sein. Deshalb verfiel man vielleicht auch darauf, statt dessen lieber von einer Geliebten seines Sohnes, des Herzogs Guidobaldo II. zu sprechen, ohne aber auch dafür irgend einen positiven Anhaltspunkt zu haben [1]).

Eleonora gehört dem Kreise jener fürstlichen Frauen an, welche zum Glanze der italienischen Renaissance so wesentlich beigetragen haben. Sie stammte aus dem Hause der Gonzaga von Mantua, berühmt durch seine kunstsinnigen Fürsten und durch seine schönen Töchter. Ihr Vater war der Markgraf Giovanni Francesco II., ihr Großvater Federigo und ihr Urgroßvater jener Lodovico III., der mit seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg, der Tochter des Kurfürsten Johann, in der sogenannten Camera de' Sposi des alten Castelles von der Hand des großen Andrea Mantegna dargestellt ist. Eleonora's Mutter aber ist die berühmte Isabella von Este, die Schwester Alfonso's von Ferrara, des letzten Gemahles der Lucrezia Borgia, die geistreichste, liebenswürdigste Fürstin Italiens, unsterblich durch die Huldigungen eines Ariosto und Bandello, eines Pietro Bembo, Pico della Mirandola und Bernardo Tasso, vornehmlich aber durch die Zeugnisse, welche sie uns in ihren Briefen und in dem Inventare ihrer Kunstsammlung von ihrem inneren Leben hinterlassen hat. Isabella war 1474 geboren und vermählte sich im Jahre 1490 mit Francesco Gonzaga. Ihre älteste Tochter Eleonora ward im Jahre 1493 geboren. Bald nach der Papstwahl Julius II. ward sie dem Nepoten desselben Francesco Maria della Rovere zur Gemahlin bestimmt, der zuvor mit einer Borgia verlobt war.

Francesco Maria war 1490 geboren. Er folgte bereits im Alter von zehn Jahren seinem Vater Giovanni in der Herrschaft über Sinigaglia, das er freilich bald vorübergehend an Cesare Borgia verlor. Zugleich war er ein Schwestersohn des letzten Montefeltro, des Herzogs Guidobaldo von Urbino. So adoptirte ihn dieser im Jahre 1504

1) F. Ugolini, Storia dei Conti e Duchi d'Urbino, Firenze 1859. II. 263. Als im Jahre 1532 dieser Sohn Eleonora's, noch nicht zwanzigjährig und präsumtiver Nachfolger im Herzogthume, es wagte, die politischen Pläne des Vaters zu kreuzen und an die Ehe mit einer seiner Verwandten aus dem Hause Orsini zu denken, schrieb ihm der kleine, leidenschaftliche Held Francesco Maria so wüthende Briefe, wie sie wohl nicht leicht ein Sohn von seinem Vater empfangen hat. Es war noch das Geringste, daß er ihm darin mit Enterbung drohte, indem er ihm zu bedenken gab: pensa, pensa al debito tuo prima che a tor moglie; massimamente avendo madre, che ha pieno il corpo e che ne può far dieci benissimo. Eleonora ging damals mit dem im April 1533 zu Mantua geborenen Giulio, dem nachmaligen Cardinal Erzbischof von Ravenna schwanger und war ihre 39 Jahre alt! Ebendaselbst S. 248. Aus den Originalen des Archives von Urbino in Florenz.

und er folgte ihm bereits 1508 in der Regierung dieses Herzogthums. Die Gemahlin aber und nunmehrige Wittwe Guidobaldo's war Elisabetta Gonzaga, die jüngste Schwester Francesco's von Mantua; also Adoptivmutter Francesco Maria's und zugleich Vatersschwester seiner Braut Eleonora. Deren Ehe ward unter den Auspicien des Papstes Julius II. am 2. März 1505 feierlich auf dem Vatican per procura geschlossen und am 25. September 1509 vollzogen. Eleonora zählte damals 16 Jahre. Sie bezog nun mit ihrem Gatten das berühmte hochragende Schloß der Montefeltro zu Urbino, von wo der Graf Balthasar Castiglione alsbald schreiben konnte, daß „die neue Herzogin täglich anmuthiger, hübscher und verständiger werde, weit über ihre Jahre" [1]).

Seitdem theilte Eleonora getreulich die wechselvollen Schicksale ihres kriegerischen Gemahls. Auf die glänzenden Tage unter dem Pontificate des Oheims kamen die schweren Verfolgungen durch Leo X. Der Papst beraubte endlich im Jahre 1516 Francesco seines Herzogthumes, um es dem unwürdigen Lorenzo de' Medici, seinem Neffen, zu verleihen. Vergebens war die edle Herzogin-Wittwe Elisabeth nach Rom geeilt, um den Papst zu beschwören; kaum daß derselbe in die Sicherstellung von Eleonora's Mitgift willigte; und trotz glücklicher Gegenwehr im Felde mußte der mit Acht und Bann belegte Rovere seine Abdankung unterzeichnen. Seine Familie und seinen werthvollsten Hausrath hatte der Herzog noch rechtzeitig nach Mantua in Sicherheit gebracht und erst nach dem Tode Leo's X. konnte er in seine Staaten zurückkehren. Im Frühjahre 1523 führte er dann auch Weib und Kind wieder nach Pesaro zurück und empfing darauf von Hadrian VI. in Rom die Wiedereinsetzung in seine Rechte. Bald nachher trat Francesco Maria als Generalissimus in die Dienste der Venezianer, die ihn auf alle Weise auszeichneten. Seine Kriegsthaten gehören der Geschichte jener ereignißreichen Zeit an. Unter den Vorbereitungen zu einem großen Heerzuge gegen die Türken ereilte ihn plötzlich der Tod; er starb an Gift, das ihm unbekannte Neider gereicht hatten, zu Pesaro am 20. October 1538, erst 48 Jahre alt.

In seiner häufigen Abwesenheit pflegte seine Gemahlin Eleonora die Regierung des Landes zu führen. Zu seiner Ueberraschung bei der Heimkehr vollendete sie auch den Bau und die Ausschmückung der herrlichen Villa Imperiale bei Pesaro, davon heute noch die Inschrift an dem nun verfallenen Palaste Zeugniß giebt [2]). Von den vielen Gütern, welche ihr der Herzog zu ihrem Witthum hinterlassen hatte, trat sie die meisten bereits am 15. März 1539 ihren Söhnen Guidobaldo und Giulio ab; sie behielt blos das Gebiet von Mondolfo. Am 13. Februar 1550 verstarb sie zu Urbino, 57 Jahre alt. Von ihren Söhnen war der im März 1511 geborene Federigo früh verstorben. Der Erbfolger Guidobaldo II. war 1514, der Cardinal Giulio 1533 geboren. Noch überlebten sie drei Töchter: Ippolita, vermählt 1531 mit einem Vetter des Marchese del Guasto, Don Antonio d'Aragona, Giulia, vermählt 1548 mit Alfonso d'Este Marchese von Montecchio, einem Sohne Alfonso's I. von Ferrara, und Elisabetta, die Gemahlin des Alberto Cybo, Fürsten von Massa und Carrara.

---

1) „La duchessa nuova riesce ogni dì più delicata, gentile e prudente; tanto che supera gli anni suoi." Ugolini, Storia, II, 259.

2) Francisco Maria Duci Metaurensium a bellis redeunti, Leonora uxor animi ejus causa villam exaedificavit. Ugolini a. a. O. Vergl. die Schilderung dieses köstlichen Landsitzes bei Gregorovius, Lucrezia Borgia, Stuttg. 1874. S. 77—78. Anderes bei Leoni, Vita di Francesco Maria, Duca d'Urbino, und das Genealogische bei Pompeo Litta, Famiglie celebri italiane, Della Rovere Tavola III.



Nachdem ich so das Nöthigste über die Herkunft jener drei Florentiner Bilder und aus der Lebensgeschichte der Herzogin Eleonora von Urbino vorausgeschickt habe, will ich es versuchen, aus inneren Gründen die Identität der auf jenen Gemälden dargestellten Persönlichkeit mit der Herzogin nachzuweisen. Eine mathematische Sicherheit der Beweisführung wird man in einer kunstgeschichtlichen Frage schwerlich erwarten; am wenigsten aber dort, wo es sich um Bildnisse handelt, welche ja der Beobachtung verhältnißmäßig wenig Anhaltspunkte bieten. Die vielen Einzelnheiten aber zusammengegriffen dürften vielleicht doch einen ziemlichen Grad der Wahrscheinlichkeit ergeben und dasjenige überwiegen, was von den Gegnern der hier vertretenen Anschauung beigebracht werden kann. Der Kürze und Deutlichkeit halber behalte ich aber auch im Folgenden die hergebrachten Bezeichnungen als „Venus" und „Bella" bei und nenne das Bildniß der gealterten Fürstin schlechtweg die „Herzogin". Im Allgemeinen glaube ich zwar die Bekanntschaft mit diesen berühmten, heutzutage auch durch die Alinarischen Photographien leichter zugänglichen Gemälden Tizian's voraussetzen zu können. Wenn gleichwohl die kleinen Nachbildungen der drei Florentiner Bilder, umschlungen vom Eichenlaub der Della Rovere, durch Joseph Schönbrunner zu der beifolgenden Randleiste vereinigt wurden, so geschah es mehr um dem Gedächtnisse des Lesers, als um unserer Beweisführung zu Hilfe zu kommen.

II. Die Braut und ihre Mutter.

Doch noch ein viertes Gemälde von Tizian muß ich in die Betrachtung mit hereinziehen, da ich es für das früheste, auf uns gekommene Bildniß derselben Herzogin Eleonora halte. Es befindet sich in der kaiserlichen Gemäldegalerie des Belvedere in Wien (I. Stock, II. Saal, Nr. 35) unter der Bezeichnung: „Ein halbnacktes Mädchen". Da dieses Bild weniger allgemein bekannt sein dürfte, soll die beigefügte Radirung von William Unger davon eine Anschauung bieten. Die Identität der hier dargestellten Persönlichkeit mit der „Bella" im Palazzo Pitti erschien bereits Otto Mündler als ganz selbstverständlich; doch hat er seltsamerweise die Aechtheit des wunderbaren Gemäldes bezweifelt [1]. Dagegen fällt Waagen, Die Kunstdenkmäler in Wien 1866, I, 41, das Urtheil: „Unter den verschiedenen Vorstellungen dieser Art von Tizian (er meint die sogenannten „Maitressen", wie man alle halbentblößten Frauenbilder des Meisters seit lange zu nennen beliebt) ist diese eine der vorzüglichsten. Die naive Auffassung der schönen Züge, das graziöse, aber doch sehr natürliche Motiv, die sorgfältige Zeichnung der im vollen Lichte, in einem klaren und lichten Goldtone fein modellirten Formen zeigen die frühere Zeit des Meisters." Dieser hohen Würdigung dürfte sich, trotz einiger recht schadhaften Stellen im Bilde, der aufmerksame Beschauer gerne anschließen. Auch nach dem Alter der Dargestellten wäre die Entstehung des Gemäldes beträchtlich früher anzusetzen als jene der Florentiner Bilder. Eleonora erscheint hier noch im vollen Dufte einer reichen, eben erst entfalteten Jugendblüthe. Ich nenne das Bildniß daher in Ermangelung eines anderen deutschen Ausdruckes und zum Unterschiede von den drei zuvor genannten späteren: die Braut, eine Bezeichnung, die sich aus den obigen biographischen Daten der mit 12 Jahren verlobten, mit 16 Jahren vermählten Herzogin wohl rechtfertigen läßt. Nur möchte ich das Wort mehr in dem allgemeineren Sinne des italienischen Sposa verstanden wissen, wo es dann nicht blos als promessa sposa, sondern auch als sposa novella, die Neuvermählte, die junge Frau gefaßt werden kann.

Hier stoßen wir indeß sogleich auf zwei äußere Schwierigkeiten. Erstens fehlen uns literarische Nachrichten darüber, daß Tizian schon so früh mit den Höfen von Mantua, Ferrara oder Urbino in Verkehr gestanden und für dieselben Bildnisse gemalt habe. Erst vom Jahre 1516 wissen wir, daß Tizian sich in Ferrara aufhielt [2]); und die urkundlichen Zeugnisse für seine Beziehungen zu den Gonzaga und della Rovere fallen noch viel später. Sei es nun, daß die betreffenden Schriftstücke nicht auf uns gekommen oder uns nicht bekannt geworden sind, sei es, daß man mit dem jüngeren Meister noch nicht so viel Aufhebens gemacht habe, wie später mit dem vielumworbenen Hofmaler Kaiser Karl's V. genug die schriftlichen Zeugnisse reichen hier ohne Zweifel nicht zu. Denn die Thatsache z. B., daß Tizian den berühmten „Zinsgroschen" der Dresdener Galerie für Alfonso I. von Este gemalt habe, wird von Niemand angezweifelt, obwohl die Entstehung des Bildes ein Jahrzehent etwa vor das Jahr seines ersten beglaubigten Aufenthaltes in Ferrara fällt. Ebenso fällt sicher die Reihe von Aufträgen, welche der Herzog Francesco Maria

---

1) Recensionen und Mitth. über bild. Kunst, Wien 1865, IV, 113: „kann mit dem reizenden Bildnisse im Palazzo Pitti zusammengehalten, wohl kaum als ächt gelten. Es ist bekanntlich das Porträt der Geliebten und nachherigen Gemahlin des Herzogs von Urbino, Francesco della Rovere". sic!

2) Marchese Giuseppe Campori, Tiziano e gli Estensi; Nuova Antologia, Florenz 1874. Vol. 27, p. 581 ff.

von Urbino Tizian gab, nicht erst in das vorletzte Jahr von dessen Regierung und Leben, wenn wir gleich nur aus diesem Jahre einen literarischen Beleg dafür haben; vielmehr wird die Zeitfrage nach dem Beginne von Tizian's Beziehungen zu dem Herzoge noch als eine offene angesehen werden müssen; und ähnlich kann es sich mit den älteren Markgrafen von Mantua verhalten. Dazu kommt, daß ja diese Fürstenhäuser untereinander nahe verwandt und in regem Wechselverkehre waren. Tizian konnte Eleonora wie auch ihre Mutter Isabella in deren Heimath am Hofe zu Ferrara gesehen haben, wo sie wohl öfter zu Besuch waren. Dies führt uns indeß gleich zur Besprechung der anderen Schwierigkeit.

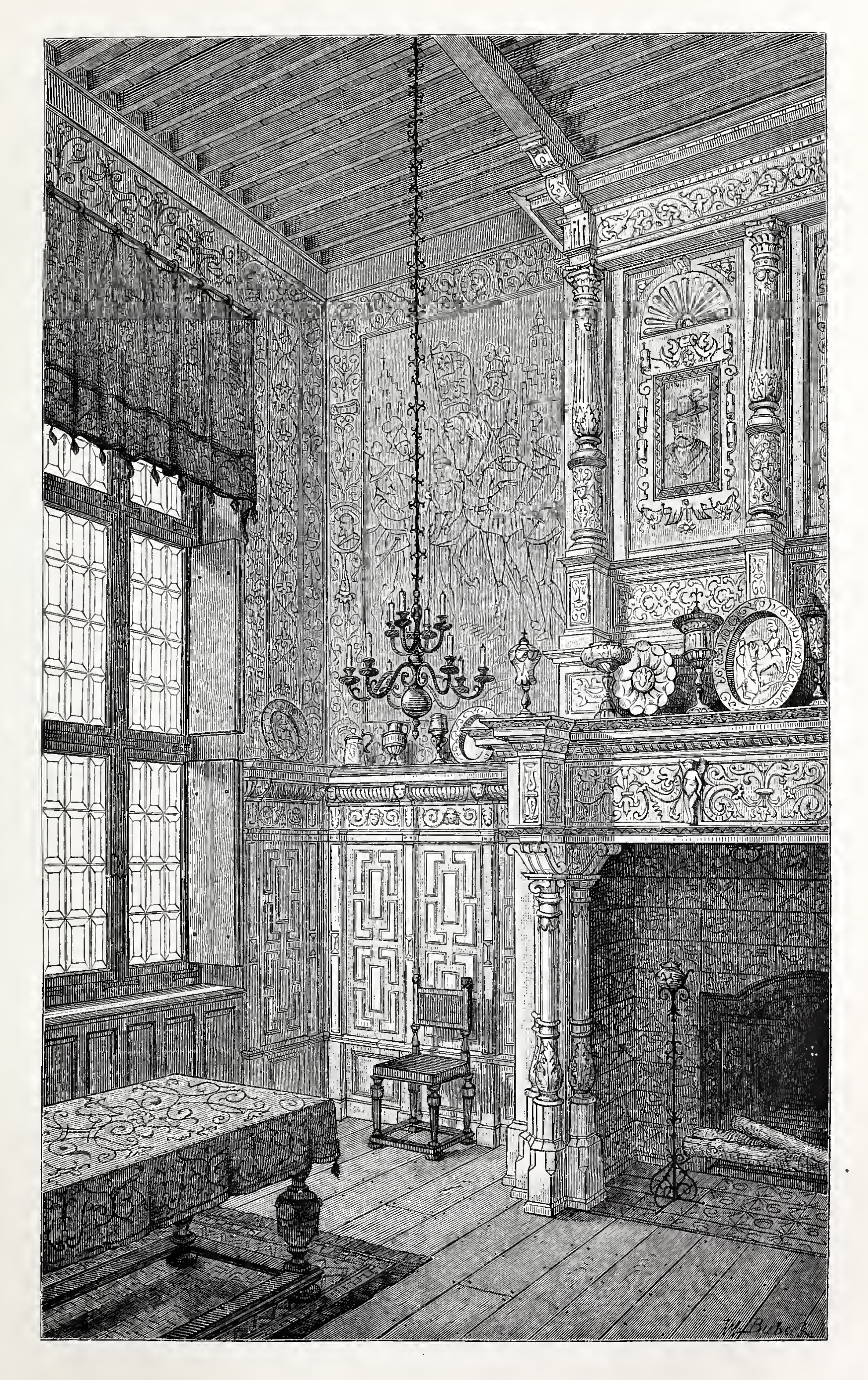
Daß die dünne, flüssige, fein verschmolzene und im lichten Fleische wunderbar modellirte Malerei der „Braut" den früheren Meisterjahren Tizian's angehöre, wird kaum Jemand bezweifeln. Doch maße ich mir keineswegs an, blos aus der Malweise des Bildes das Jahr oder auch nur die annähernden Jahre seiner Entstehung bestimmen zu können [1]). Das Bild der Braut hat aber auch seine Geschichte. Es hängt seit geraumer Zeit in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien als Seitenstück zu dem bekannten Bildnisse der Isabella d'Este von Tizian; beide Gemälde sind laut Katalog jetzt nach Wiener Maß 3 Schuh 2 Zoll hoch und 2 Schuh breit. Beide Bildnisse, Mutter und Tochter, stammen aus der Kunstsammlung König Karl's I. von England. In deren Verzeichniß wird das Bild der „Braut" als Tizian's Werk mit folgenden Worten beschrieben: Bildniß einer Italienerin, mit ihren beiden Händen einen pelzgefütterten Mantel über ihre nackten Schultern haltend, das der König in Spanien kaufte, halbe Figur, lebensgroß. Höhe 3′ 11″, Breite 2′. — Das Bild ist somit jetzt bloß ein wenig verkürzt; was bei der Schadhaftigkeit der Leinwand leicht erklärlich ist [2]).

Aber auch das Bildniß ihrer Mutter Isabella von Este befand sich im Besitze König Karl's I. von England. Allerdings heißt es in dem von Vertue publicirten Kataloge, die Markgräfin von Mantua trüge auf dem Bilde „einen alterthümlichen rothen Sammtanzug", während sie thatsächlich in Blau und Schwarz gekleidet ist [3]). Da aber die Beschreibung des Bildes und dessen Maße sonst stimmen, auch kein anderes Original bekannt ist, das hier in Frage käme, so hat schon Krafft in seinem Kataloge (S. 60) mit Recht hier blos einen Irrthum des alten Verzeichnisses angenommen. Es wäre ja doch merkwürdig, wenn Tizian das Bildniß Isabellens noch einmal ganz genau so gemalt hätte,

1) War doch in der neuesten Zeit das Geburtsdatum Tizian's um ganze zehn Jahre in's Schwanken gekommen, ohne daß darum an der Entstehungszeit vieler seiner Werke zu rütteln war.

2) Vertue, A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of pictures, etc. London 1757 p. 98 Nr. 12. Done by Titian: an Italian woman's picture, holding with both her hands a furred gown upon her naked shoulders; which the King bought in Spain; half a figure so big as the life; in a carved gilded frame. Length 3 f. 11., Breadth 2 f. Es ist nicht etwa zu verwechseln mit einem sitzenden nackten Frauenbilde, beschrieben ebendaselbst p. 96 Nr. 4: a sitting naked woman, with both her hands putting on her smock, which the King changed with the Duchess of Buckingham for one of his majesty's Mantua pieces etc. L. 3 f. 2 Br. 2 f. 6. Die Identität des zuvorgenannten Bildes mit unserer „Braut" hat bereits Albrecht Krafft in seinem Kataloge der k. k. Gemälde-Galerie, Wien 1854, S. 63, richtig hervorgehoben. Wie er aber in der weißgekleideten Frau des darüberhängenden Ecce homo von Tizian von 1543 dieselbe Persönlichkeit vermuthen konnte, ist mir ein Räthsel. Es verhält sich damit, wie mit allen anderen Porträten, die man in diesem Gemälde finden wollte — und daher gefunden hat.

3) Vertue, Catalogue etc. p. 127. Nr. 10: Done by Titian: The picture of the Marchioness of Mantua in an old fashioned red velvet apparel with her right hand done to the knees, half figure, so big as the life etc. 3′ L. 2′ 5″ Br. Die Höhe ist hier somit blos um 2″ geringer angegeben als gegenwärtig, was bei den argen Beschädigungen des Bildes wohl wenig in's Gewicht fällt.



Belgische Zimmereinrichtung im 16. Jahrh.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIII.

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.



mit der bloßen Veränderung der Gewandfarbe in Purpurroth, als ob gerade einem Koloristen von solchem Range eine derartige Veränderung ganz gleichgiltig wäre und gar keine Abänderung der sonstigen Farbenscala seines Gemäldes im Gefolge hätte. Auch wäre es seltsam, daß dieses andere Bildniß fast die gleichen Schicksale gehabt hätte, wie das noch vorhandene, welches aus der Sammlung des Königs Karl von England in die des Erzherzogs Leopold Wilhelm übergegangen ist. Wenigstens wird es in dessen authentischem Bilderinventare ganz genau bis auf den eigenthümlichen Kopfschmuck und mit der richtigen Kleidfarbe beschrieben — freilich unter dem falschen Namen der „Königin von Cypern" [1]).

Daß aber die auf jenem Gemälde der kaiserlichen Galerie dargestellte Dame nicht etwa die Königin von Cypern oder eine andere Frau, sondern wirklich die Herzogin Isabella von Mantua sei, beweist das gleichzeitige Bildniß, welches wir von derselben auf einer prächtigen Goldmedaille des kaiserlichen Antikenkabinets in Wien besitzen. Dieselbe wird, freilich ohne Grund, Benvenuto Cellini zugeschrieben. Es ist ein gar wundervoller Guß mit ziemlich vernachlässigter Ciselirung; er zeigt einerseits deutlich denselben etwas kurzen Kopf mit einem merklichen Fettansatze unter dem Kinne; die üppigen Haare sind zum Theile geflochten, zum Theile aufgelöst und mit genialer Regellosigkeit aufgesteckt, in ähnlicher Art wie an dem gleichzeitigen Reliefbildnisse ihrer Schwägerin Lucrezia Borgia auf der Medaille des Berliner Museums, welche Gregorovius an der Spitze von deren Biographie veröffentlicht hat. Nur die Nase erscheint etwas bedeutender hervortretend und schärfer gezeichnet, als auf Tizian's Gemälde, wie das bei so kleinen Profilköpfchen häufig, ja fast unvermeidlich ist. Die Umschrift in zierlichen Renaissancemajuskeln lautet: ISABELLA ESTENSIS MARCHIONISSA MANTVAE. Auf dem Revers erscheint eine äußerst zierliche stehende Gewandfigur mit einer Schlange zu ihren Füßen, vermuthlich eine Prudentia nach der bekannten Bibelstelle: Seid klug wie die Schlangen; über ihrem Haupte ein Centaur mit Pfeil und Bogen und ein Stern, offenbar das Himmelszeichen des Schützen, wohl mit Bezug auf Isabella's Horoscop, und ringsum die Legende: BENEMERENTIVM ERGO. Wollte man an der Ursprünglichkeit dieses feinen Kunstwerkes zweifeln, die alte Einfassung der Medaille würde das unmöglich machen. Auf dem breiten Rande derselben erscheinen nämlich zwischen roth emaillirten Rosetten die gothischen, aus Stäben von schwarzem Diamant zusammengesetzten Minuskeln **isabela**, dazu ein wie W aussehendes umgekehrtes M mit daruntergesetztem Abkürzungsstriche, das wohl nur vom Goldschmiede verkehrt aufgesetzt wurde und nichts anderes als die Abkürzung für Marchionissa bedeutet. Eine Abbildung der Medaille sammt Fassung in dem Prachtwerke des Conte Pompeo Litta, Famiglie celebri italiane, Artikel Gonzaga di Mantova, 78.

Das Alter Isabellens auf diesem Goldrelief dürfte auf den Anfang ihrer dreißiger Jahre zu setzen sein, und diesem Alter entspricht auch so ziemlich ihr Bildniß von Tizian in der kaiserlichen Galerie. Das verrathen trotz der sicher vorauszusetzenden Galanterie des Malers die deutlichen Anfänge von Fettleibigkeit an Kinn und Händen. Bild und Me-

1) Officielles Inventar im fürstl. Schwarzenberg'schen Archive in Wien MS., I. Abth. vom Jahre 1659. Nr. 367: Ein Contrafait von Oelfarb auf Leinwand, die Königin von Cypern halber Postur mit einem türkischen Bund auf dem Kopf, darauf ein Kleinod von einem großen Diamant mit 8 großen Perlen versetzt in einem blauen Silber und Goldstucken Kleid, darüber ein schwarzer Mantel mit weißem Futter in einer verguldten Rahmen mit Ochsenaugen. Hoch 5 Spann 8 Finger, breit 4 Spann 8 Finger (nämlich mit dem Rahmen). Damit stimmt auch der gegenseitige Stich von Van Steen in D. Teniers' Theatrum pictorium.

daille fielen demnach beiläufig in dieselbe Zeit, nämlich noch in das erste Jahrzehent des 16. Jahrhunderts. Damit steht auch der Stil der Medaille im Einklange. Wie das reizende Spiel mit dem üppigen Haarschmuck dort, verräth auch die Tracht Isabellens auf dem Gemälde eine wohlberechnete Beflissenheit zu gefallen. Man sieht, die Jahre verlangen bereits einige Nachhilfe in der Toilette und nöthigen zu etwas Raffinement. Das Kleid von blauem Damast, in Gold und Silber gestickt, darüber das schwarze Ueberkleid mit lichtgrauem Pelzwerke ausgeschlagen, der wie zufällig klaffende Brustlatz, der einen zwar beschränkten, doch tief herabreichenden Einblick in den Busen gestattet, endlich der hohe Turban, mit den kostbarsten Edelsteinen und Perlen und mit kleinen bunten Bauschen und Kräuschen aus Seidenzeug über und über besetzt: das zeigt nicht blos die Fürstin, die imponiren, es verräth auch das Weib, das durch seine Erscheinung zur Bewunderung hinreißen will. Zu diesem Bilde stimmt, was man sich von dem freien Verkehr am Hofe Isabella's erzählte. Doch gingen wohl strenge Sittenrichter aus dem Volke zu weit, wenn sie daran gleich den Vorwurf der Sittenlosigkeit knüpften, wie jener Mailänder Chronist, der im Jahre 1513 bei einem Besuche Isabellens am Hofe des jungen Herzogs Maximilian Sforza zu Mailand die Damen in ihrem Gefolge geradezu als Priesterinnen der Venus bezeichnen zu dürfen glaubte.[1])

In einem bemerkenswerthen Gegensatze zu dem Auftreten der Mutter steht das der Tochter in dem daneben hängenden Bildnisse von Tizian. Auch ihre Pose ist wohlerwogen und meisterhaft ausgedacht, aber das sechzehnjährige, eben erblühte Mädchen bedarf keines erkünstelten Kleiderschmuckes. Sie hüllt sich nur nothdürftig in einen violetten Pelzmantel von Sammet, mit Goldschnüren verbrämt und mit Zobelfell gefüttert und ausgeschlagen. Dieser Ueberwurf ruht auf ihrer linken Schulter; sie hat den einen Arm durch den kurzen Aermel gesteckt und mit der Rechten den Pelz über die halbe Brust, mit der Linken über den Unterleib gezogen, so daß die beiden Arme und mehr als die Hälfte des Oberkörpers zwar völlig unbedeckt, aber ringsum von dem dunklen Pelzwerke eingerahmt bleiben; ja es scheint, als ob durch einen schmalen Schlitz unterhalb des linken Ellenbogens noch etwas von der Hüfte hervorlugte. Die Verzeichnung des Körpers, welche das allerdings voraussetzt, wäre eine Tizian immerhin zuzumuthende malerische Freiheit. Jedenfalls ist dieser Pelzmantel ihr ganzes Um und An. Und doch! Kann es etwas Züchtigeres, etwas Zarteres, etwas im edelsten Sinne des Wortes Vornehmeres geben, als die Art wie dieses halbentblößte Mädchen dasteht? Ich rede nicht von den reichen Perlenschnüren, welche ihren Hals und ihren Scheitel schmücken, nicht von den großen Smaragden und Rubinen an Ring und Armband. Die schlichte Haltung, der unendliche Liebreiz dieses frischen schalkhaften Antlitzes, das betroffen und doch zugleich inniglich erfreut vom Glanze der eigenen Schönheit dreinschaut: so schaut das junge Reh vom Waldessaume zum erstenmale in die sonnbeglänzte grüne Welt hinaus! Und das soll die Maitresse oder ein beliebiges Modell des venezianischen Malers und Bürgers Tizian Vecelli gewesen sein?

Ich fürchte, wir hegen von den Verhältnissen und Anschauungen der alten Meister sogenannte ideale, thatsächlich aber eben blos irrige Vorstellungen, abstrahirt von unseren Künstlerfesten und Maskenzügen und genährt durch eine mehr in der Luft, als auf geschichtlichem Boden stehende Schriftstellerei. Die Maler des sechzehnten Jahrhunderts,

1) Burckhardt, Cultur der Renaissance, II. Aufl. 34. Giovanni Andrea Prato, Storia di Milano, im Archivio storico III, 309: „essendo venuta a Milano la moglie del Marchese de Mantoa con alquante sue citelle, o (per meglio dire) con alquante ministre di Venere“ etc.

auch die italienischen nicht und am wenigsten Tizian ausgenommen, waren bei aller Genialität doch sehr praktische Männer von schlichter Denkungs- und Rechnungsart. Sie malten nicht auf gut Glück Studienköpfe und Bilder, für die dann nachträglich irgend ein unpassender Name oder Titel gesucht wurde. Sie nahmen den Pinsel nicht leicht umsonst in die Hand. Die Arbeit mußte bestellt sein, und der Grad ihrer Ausführung stand mit dem Range des Bestellers und mit der Höhe der bedungenen oder doch in Aussicht stehenden Bezahlung stets im geraden mathematischen Verhältnisse. Sie malten nicht sowohl für sich als für Andere; sie waren Arbeiter und Verkäufer, hatten Werkstatt und Laden. Kunstausstellungen und Prunkateliers waren ja noch nicht erfunden. Und so dürfen wir auch bei einem Tizian getrost als Regel annehmen, daß er ohne Voraussetzung eines bestimmten gegenständlichen Interesses kein Bild malte. Wenn also eine seiner Gestalten nicht ausdrücklich durch Beiwerk als historisch, mythologisch oder allegorisch gekennzeichnet ist, dann ist sie gewiß ein bestelltes Porträt.

Ein Porträt ist denn auch das Bild unserer „Braut", und wessen Porträt es ist, lehrt so augenscheinlich wie nur irgend etwas die Vergleichung mit dem bestbeglaubigten Bildnisse der gealterten Herzogin Eleonora in den Uffizien. Zufällig sind die Köpfe der beiden Bildnisse auch ganz genau in derselben Stellung aufgenommen, und trotz der langen Jahresreihe von einem Menschenalter, welche zwischen der Entstehung der beiden Porträte liegt, erkennt man deutlich dieselbe Persönlichkeit. Verändert hat sich an dem Kopfe eben nur, was sich bei einer Frau im Verlaufe der Zeit vom 16. bis in's 44. Jahr verändern muß, und in demselben Sinne, wie es sich zu verändern pflegt. Die festen Gesichtstheile zunächst sind sich ganz gleich geblieben. Es ist dieselbe niedrige Stirne, wenn auch der Haarboden oben ein wenig zurückgewichen ist; es sind dieselben weit auseinanderstehenden, sanftgeschwungenen Augenlider, nur erscheinen die letzteren bei der „Herzogin" weniger dicht. Dieselbe längliche, gerade Nase, nur im Alter schärfer an Rücken und Spitze. Die Braut zeigt noch etwas von kindlicher Gesichtsfülle namentlich in den Wangen, den Lippen, dem Kinne, das ein wenig zurücktretend mit einem reizenden Grübchen geziert ist. Diese Art Fülle ist aus dem Antlitze der „Herzogin" geschwunden, die Conturen des Obergesichtes sind schärfer geworden, die schlafferen Augenlider sind etwas herabgesunken, die Lippen sind schmaler und ein wenig gekniffen, die Pölsterchen um die Kinnspitze sind verschwunden. Dafür hat sich unterhalb des Kinnes und der Wangen Fett angesetzt, es erzeugt eine hängende Wulst, das sogenannte Doppelkinn und die so unerwünschte Querfalte am Halse, doch verleiht es dem Gesichte den Ausdruck einer gewissen Gravität.

Wie zierlich erscheint daneben der schlanke und doch völlige Hals der Braut! Weise verdeckte daher die Matrone durch einen Stehkragen den größeren Theil des Halses und mit aufgebauschtem Weißzeug die Schultern. An der Braut sind diese entblößten Körpertheile trotz der Beschädigung des Bildes heute noch ein Meisterstück Tizian'scher Malerei. Die Modellirung in dem gleichen flüssigen Farbenkörper, die das Auge sieht ohne sich darüber Rechenschaft geben zu können, ist ein Wunder, das nur der junge Tizian zu wirken vermochte. Wie er es bewirkte, wird uns, trotz allen Nachspürens, immer unerfindlich und unergründlich bleiben. Man wird vielleicht diese Formen selbst für ein italienisches Mädchen etwas zu üppig finden, und es ist möglich, daß der Meister mit gutem Willen ein Uebriges dazugethan. Gleichwohl hat er einen bestimmten Schönheitsfehler im Baue dieses Frauenkörpers nicht verbessert, vielmehr auch in den folgenden Bild-

nissen beibehalten. Trotz ihrer blühenden Reize hat nämlich Eleonora keinen gewölbten, sondern einen etwas flachen, um nicht zu sagen eingesunkenen Brustkorb. Das ist es, was das Bauschwerk auf den Schultern der gealterten Herzogin so gut verdeckt. Gleichfalls nicht verläugnet ist in beiden Bildnissen die etwas große Hand, und zwar meine ich die Mittelhand (Metacarpus), nicht die bei Tizian oft überlangen und maniriert zugespitzten Finger.

Um nichts außer Acht zu lassen, sei auch des Schmuckes gedacht. Daß die Dame beide Male Perlentropfen als Ohrgehänge trägt, kann ein Zufall sein. Um den rechten Arm trägt die Braut ein goldenes Armband, besetzt mit großen Rubinen und Smaragden, und eben solche Steine erscheinen am Halsschmucke der Herzogin. Doch auch darauf möchte ich kein Gewicht legen. Hingegen hat die Braut am Goldfinger ihrer Rechten einen Smaragd, der durch vier umgebogene Zähne der Goldfassung an den Ecken gehalten wird; und derselbe Ring erscheint an dem kleinen Finger der linken Hand bei der Herzogin. Da liegt der Gedanke nahe, es sei der Verlobungsring, der bei der fortschreitenden Verdickung der Finger habe wandern müssen. Wir kommen noch einmal auf diesen Ring und auf das Armband zurück.

Ob nun das Bildniß Eleonorens als Braut denselben Weg genommen, wie das ihrer Mutter Isabella, ob es aus der Sammlung König Karl's I. ebenfalls an den Erzherzog Leopold Wilhelm und so in die kaiserliche Galerie nach Wien gelangt ist, können wir nur vermuthen, aber nicht mit Sicherheit nachweisen, denn weder in dem Inventare der erzherzoglichen Sammlung, noch in Teniers' Theatrum pictorium kommt das Bild vor. Ebensowenig haben wir aber auch Anhaltspunkte für eine anderweitige Provenienz des Bildnisses. Die Annahme des gemeinsamen Schicksales für Beide bleibt mithin immer noch die wahrscheinlichste. In Parenthese ist es vielleicht auch gestattet, noch einem schüchternen Bedenken Raum zu geben: Jener alte von Vertue publicirte Katalog der Kunstsammlung König Karl's I. sagt zwar, daß der König das Bild der Braut in Spanien gekauft habe, und von dem Isabellens ist gar keine Provenienz angegeben; ob da nicht vielleicht Mängel oder Ungenauigkeiten unterlaufen sein mögen und ob nicht doch etwa jene beiden Bildnisse von Mutter und Tochter zu den „Mantua pieces" gehörten, d. h. zu jener Reihe von Gemälden, welche König Karl aus der reichen Kunstkammer der Gonzaga gekauft hat? Daß die Gemälde ursprünglich von dort stammen, ist eine nur zu nahe liegende Vermuthung. Dieselbe wird aber auch durch eine bekannte Thatsache indirekt unterstützt. Rubens kannte diese beiden Frauenbildnisse von Tizian. Von demjenigen der Markgräfin Isabella fertigte er eine genaue Kopie, die er von einem Ungenannten, wie man glaubt von Lucas Vorstermann dem Aelteren, in Kupfer stechen ließ und so veröffentlichte [1]). Muße und Veranlassung zu dieser Kopie fand Rubens während seines Aufenthaltes in

---

1) Schneevoogt, Catalogue des Estampes gravées d'après P. P. Rubens, Harlem 1873. S. 180, Nr. 230 mit der Unterschrift: „Isabella Estensis, Francisci Gonzagae March. Mantovae Uxor. E. Titiani Prototypo. P. P. Rubens exc. C. P." Im Nachlasse von Rubens befanden sich unter seinen mehr als dreißig Kopien nach Tizian zwei Bildnisse Isabellens von Este, auf deren einem sie in schwarzer Kleidung (in black clothes) dargestellt war. Es ist offenbar die Kopie nach dem jetzt in Wien befindlichen Originale und die Vorlage für jenen Stich. Noël Sainsbury, Original Papers illustrative of the life of Sir P. P. Rubens, London 1859. S. 236, Nr. 57. Es folgen dann Bildnisse des Herzogs Alfonso, Isabellens Bruder, vom Herzoge Francesco Sforza II., vom Dogen Andrea Gritti, wohl sämmtlich in Italien kopirt. Sodann Nr. 65—68 angebliche Bilder venezianischer Courtisanen, wofür man vermuthlich schon damals schlankweg alle theilweise entblößten Frauenbilder hielt.

Italien von 1600—1608. Damals lebte er ja in den Diensten des Herzogs Vincenzo zu Mantua und bildete sich vornehmlich an den Werken Tizian's, deren er so viele nachbildete. Daß Rubens bei Gelegenheit seiner diplomatischen Sendung an den Hof König Karl's I. in England 1629—1630 neben seinen politischen und künstlerischen Aufträgen auch noch Zeit und Lust zu einer solchen Kopie gehabt hätte, ist nicht wahrscheinlich. Auch wäre in diesem Falle die Annahme, daß das Original Tizian's aus Mantua an König Karl gekommen sei, hinfällig, denn als Rubens London im April des Jahres 1630 verließ, waren die Mantuaner Bilder daselbst noch nicht angelangt. Es geschah erst im Sommer 1632 [1]).

Aber auch das Bildniß der jungen Eleonora Gonzaga kannte Rubens. Wenn er es nicht gleichfalls einmal kopirt hat, so hat sich ihm diese bezaubernde Erscheinung doch für's Leben eingeprägt. Sie gab ihm ohne Zweifel den Gedanken ein, seine reizende zweite Gemahlin Helene Forment in gleicher Weise, nur in ganzer Figur darzustellen, wie wir sie heute noch in der kaiserlichen Galerie zu Wien bewundern. Das seltsam launige Motiv und die Tendenz, das leuchtende Fleisch in einen so wirkungsvollen Gegensatz zu dem umrahmenden dunklen Pelzwerke zu bringen, das ist kein Einfall, auf welchen ein gerade hundert Jahre jüngerer Meister ganz zufällig von selbst wieder geräth, namentlich nicht einer, der seinem Vorläufer so eifrig auf der Ferse folgte, wie Rubens seinem Tizian. Die Annahme einer Reminiscenz ist hier ganz unabweisbar.

Offen bleibt aber immer noch die Frage, wie, wann und wo Tizian das Bildniß der jungen Eleonora Gonzaga gemalt habe; und ich gestehe gerne, das nicht nachweisen zu können. Da an der Originalität des Bildes so wenig gezweifelt wird, wie an der Aechtheit des Bildnisses ihrer Mutter nebenan, so läge es nahe, die Frage so zu beantworten: Tizian malte das Bildniß Eleonorens dort, damals und so, wie das Porträt ihrer Mutter Isabella d'Este; wenn nicht die breite flüchtige Technik des letzteren, so weit sich dieselbe bei dessen arger Zerstörung und Restaurierung nach beurtheilen läßt, damit ebenso im Widerspruch stände, wie mit dem Alter der Dargestellten. Ich lasse es dahingestellt, inwiefern hier nur die spätere Wiederholung einer viel früheren Aufnahme nach der Natur vorauszusetzen sei. Nehmen wir für diese etwa das Jahr von Eleonora's Vermählung 1509 an, so wäre sie selbst 16, ihre Mutter 35 und Meister Tizian 32 Jahre alt gewesen. [2])

---

1) Sainsbury, Papers S. 339.

2) Nicht unerwähnt bleibe bei dieser Gelegenheit die Nachricht beim Anonymus des Morelli, daß der Markgraf Francesco II. von Mantua, als er im Jahre 1509 von den Venezianern zum Kriegsgefangenen gemacht worden war, sich zu seinem Troste von der Hand seines Hofmalers Lorenzo Costa das Bildniß seiner Gemahlin Isabella und seiner Tochter Eleonora habe malen und nach Venedig in sein Gefängniß im Dogenpalaste schicken lassen. Notizia d'Opera di disegno. Bassano 1700. S. 67 u. 202.

(Schluß folgt.)

Das bürgerliche Wohnhaus
des 16. und 17. Jahrhunderts in Belgien.

Von Wilhelm Bubeck.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



ür die innere Ausstattung der Wohnungen beschränkt sich allerdings das vollständig Erhaltene auf ein Gesellschaftszimmer im sogenannten Waterhuis am Bassin der Bierbrauer in Antwerpen. Dagegen sind noch Fragmente aller Art in den Museen der Porte de Hal zu Brüssel und dem Steen zu Antwerpen, wie auch im Privatbesitz reichlich vorhanden. Zudem haben wir in letzterer Sammlung noch die Originalentwürfe für Kunsttischlerei des berühmten Vredeman de Vries, die einen sehr klaren Einblick in dieses Gewerbe gewähren. Zum größten Theile spricht sich dieselbe Vorliebe für Betonung konstruktiver Faktoren, die wir in der Architektur der Antwerpener Beispiele konstatiren konnten, auch in der inneren Durchführung der Häuser aus. Der Fußboden besteht in den Wohnräumen aus einer einfachen Dielenlage, welche durch kleine, sehr eng gelegte Balken getragen wird. Schmucklose Unterzüge auf Kragsteinen oder Konsolen stützen das Ganze. Auch im Falle der luxuriösesten Ausstattung des Raums wurden diese Decken ohne alle weitere Profilirung gelassen, wovon wir uns am besten im Justizpalaste zu Brügge überzeugen können. Denn, wenn man irgendwo hätte maskiren wollen, so wäre es ganz gewiß in der nächsten Nachbarschaft des prachtvollsten aller Kamine geschehen. Jedenfalls war für den Winter schlecht gesorgt, und wir wundern uns nicht mehr, daß in Belgien der große Kamin, der seine Dimensionen noch von alter Zeit her bewahrt hat, so lange beibehalten wurde. Der Schmuck dieser Plafonds kann also höchstens ein polychromer gewesen sein. Die Unterfläche der Balken erhielt Zeichnungen von laufenden Ornamenten mit Vergoldung, entsprechend bei den Unterzügen; die Zwischenfelder wurden mit Blumenwerk oder auch mit Teppichmustern bemalt. Letzteres Verfahren wäre leicht aus dem Umstande, daß zwischen den Balken Teppiche aufgehängt wurden, um das Durchfallen von Staub und Sand zu verhindern, erklärlich. Plafonds mit Kassetten waren jedenfalls seltene Ausnahmen, und flache bemalte Decken kamen erst spät auf; ein Beispiel davon im Rathhause zu Gent. Dagegen hat das Ende des 17. Jahrhunderts diese Balkenlagen übertüncht und profilirt, die Ornamente dazwischen flach in Stuck aufgesetzt,

wie im Ursulinerinnenkloster zu Brüssel. Endlich verdrängten willkürliche Stuckplafonds im 18. Jahrhundert alle Anklänge an die Konstruktion.

Der Kamin hatte seine Stelle gewöhnlich an der an die Fensterwand anstoßenden Mauer, wohl der günstigen Beleuchtung halber, die er als Hauptdekorationsstück des Raumes beanspruchen durfte. Er erlangt oft sogar in kleinen Räumen bei entsprechender Breite eine Höhe, daß ein Mann bequem in seiner Oeffnung stehen konnte. Solche Dimensionen waren natürlich nur für Holzfeuerung berechnet. Kleinere Kamine für untergeordnete Gemächer kamen auch, wiewohl seltener, in Gebrauch; Beispiele finden wir in der Porte de Hal. Der untere Theil, gewöhnlich in inländischem, schwarzem Sandstein oder Marmor, bildet einen architektonischen Rahmen verschiedener Art. Entweder sind es gerade oder gewundene Säulen, die ein regelmäßiges Gebälk tragen; manchmal sind sie auch durch Karyatiden oder Konsolen ersetzt. Bei bedeutenderen Anlagen wurden ganze Pfeiler- oder Säulengruppen mit reichgeschmückter Gesimsarchitektur angeordnet. Die Platte steht immer weit vor zur Aufnahme von Gefäßen oder Geräthen aller Art. Der Feuerraum war mit Fayence- oder Terracottaplättchen verkleidet; in der Mitte befand sich eine gußeiserne Platte mit Reliefdarstellungen zum Schutze der Mauer. Das glänzendste Beispiel hiefür ist der herrliche Kamin im Justizpalast zu Brügge, von Guyot de Beaugrant aus Mecheln 1529 ausgeführt, welcher neben den Thüren im Rathssaal zu Oudenaarde und dem großen Tabernakel zu Léau für das schönste Werk der dekorativen Plastik in den Niederlanden gehalten wird. Natürlich schickte sich eine solche ausgedehnte Anlage nicht für Privathäuser; doch lassen sich noch alle Abstufungen von sehr reicher Architektur bis zum Einfachsten finden. Auf dem Lande treffen wir noch Kamine an, die trotz ihrer Größe nicht schmuckloser sein könnten. Zwei schwache Mauerstücke tragen eine Gesimsplatte; darüber der Mantel. Dieser hat in der ersten Zeit oft eine pyramidal ansteigende Form und bleibt auch in reicher Umgebung ohne andere Dekoration, als gemalte. Später erscheint er gerade und dann schließt sich nach oben als halbes Gewölbe, oft mit complicirten Rippen, an die Decke an. Die ausgebildete Renaissance verwarf diese Form und ersetzte sie durch reichen Schmuck des geraden Theils.

Seine Verkleidung, bald in Stein, bald in Holz ausgeführt, bildete den Glanzpunkt des Zimmers, während der eigentliche Kamin oft nur den Sockel des Rauchfangs vorstellte. In der Regel wurde sie als ein- oder mehrtheilige Umrahmungsarchitektur ausgesprochen. In den Feldern erblickte man Wappen, Portraits des Erbauers und seiner Frau oder mythologische und allegorische Figuren, mitunter auch Reliefs von großer Feinheit. Im Allgemeinen ist der plastische Schmuck älter als der gemalte. Bei der Anwendung von Holz werden die architektonischen Glieder mit den reichsten Zierrathen beladen, die sie überhaupt zu tragen vermögen; die Säulen oder Pilaster haben bis zur Drittelhöhe jenes Riemenbänderwerk mit Kartouchen, Köpfen und Pflanzenornament, nach oben sind sie auf spielende Weise kanellirt oder gewunden und mit Kränzen, auch wohl mit kleinen Kinderfigürchen umflochten. Der Ring des Halses setzt sich als Astragal fort und bildet einen reichgeschmückten Fries. Das Gebälk, weit ausladend, weist entsprechend den ganzen Reichthum auf, dessen die Holzbildnerei fähig ist. Darüber kommt oft noch ein Aufsatz aus durchbrochenem Kartouchenwerk mit schöner Silhouette; meist aber stößt das Gesims direkt unter die Unterzüge der Decke. Oft sind die Konsolen der letzteren mit zum Ganzen gezogen. In Stein verzichtet die Ausführung mehr auf das architektonische Gerüst und zeigt deshalb eine phantastische, willkürliche Reliefbehandlung oder wiederholte horizontale

Untertheilung mit figürlichen Darstellungen, wie z. B. im Rathhause zu Antwerpen. Für die steinernen Kamine hielt auch die Polychromie ihre lebhaften Farben zurück; höchstens Vergoldung ward allgemein angewandt.

Eine besondere Sorgfalt ließ man den Fenstern mit ihren Verschlüssen angedeihen, da bei den hohen Dimensionen der Räume und der schlechten Verwahrung der Fußböden und Decken das Warmhalten eine wichtige Frage geworden war. Das Rahmenholz läßt Raum für sechs oder vier Flügel, welche so angeschlagen sind, daß sie beim Schließen weder innen noch außen vorspringen. Diese Flügel sind von innen durch kleine, in der Mitte gebrochene Läden von geringer Dicke, meist aus gespaltenem Eichenholze gefertigt,

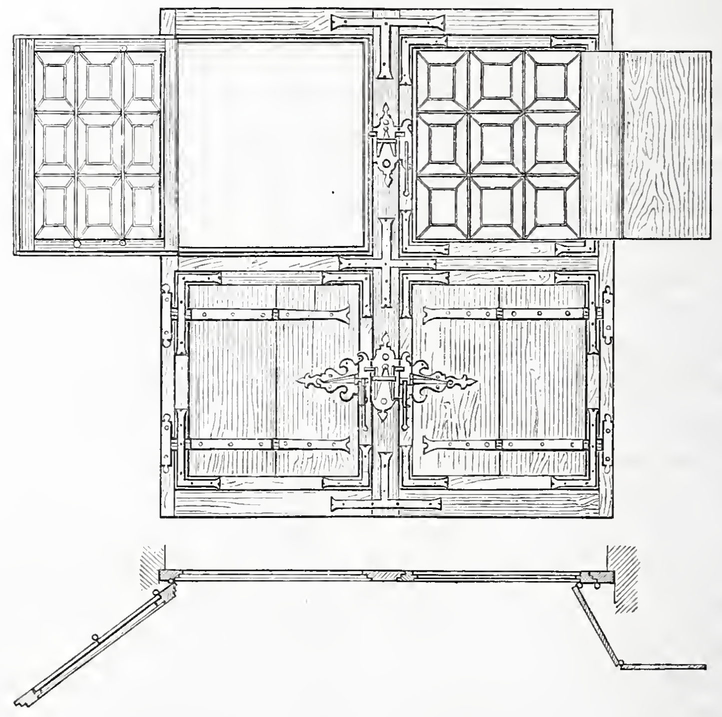


Fig. 7. Fenster eines Hauses zu Mecheln.

verwahrt. Die Verglasung, anfangs in runden Butzenscheiben und einfachen Rauten, entwickelt bald ein reicheres Linienspiel der Bleifassung mit farbigem Rande; die Mitte zeichnet sich durch ein zierliches Medaillon, gewöhnlich Grau auf Weiß mit etwas Gelb aus. Am häufigsten findet man Scenen der Mythologie oder Wappen darauf. Großen Luxus entfalten die Verschlüsse und Bänder. Ihre Zweckmäßigkeit wird wesentlich dadurch bestimmt, daß Fensterrahmen, Laden und Flügel in dieselbe Ebene zu liegen kommen. Die beigegebene Zeichnung erläutert die Durchschnittsform der Konstruktion, die überall dieselbe ist. (Fig. 7.) Blos die freien Endigungen der Unterlagsbleche wechseln ihre Zeichnung. Die Ausführung geschah in der frühern Zeit in blank polirtem Schmiedeeisen, später in Messingguß. Der folgende Zeitraum gab den Fenstern die Form der sogenannten Guillotine, die beinahe alle anderen Formen verdrängte und auch jetzt noch häufig angetroffen wird.

Die hölzerne Wandverkleidung hing von der Höhe des Gemaches ab, bedeckte aber selten die ganze Mauer, sondern erschien durchschnittlich als Lambris von ungefähr Manneshöhe und korrespondirte mehr oder weniger mit der Gesimsplatte des Kamins. Ihre



Statue des Phidias von Joh. Schilling.

Museum zu Leipzig

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.



Untertheilung nimmt den historischen Weg der gesammten Kunsttischlerei, die von der Breite der Brettstücke ausgeht und nach und nach eingerahmte Panneaux von beliebiger Größe schafft. Die Deckleisten der Bretterfugen werden zu Pfosten, deren Konsolen ein Gesims tragen, welches, stark vorspringend, zur Aufnahme von Schmuckgeräthen dient. Damit nun der Vorsprung dieser Platte zwischen den Pfosten nicht zu groß wurde, vermittelte man sie mit dem Fries durch den großen, schief gerippten Wulst, der die niederländischen Gesimse so sehr charakterisirt. Der Fries ist bald mit Hautrelief, bald mit Schuppen und Fruchtschnüren bedeckt, manchmal auch senkrecht kanellirt. Die Panneaux entwickeln sich von einfachen Brettern zu komplicirten Füllungen, die mit ihren Profilen ein sehr schönes geometrisches Linienspiel hervorbringen, dessen Wirkung oft noch durch die Verwendung verschiedener Holzarten erhöht ist. In der That ist auch diese Art der Flächenbehandlung eine konstruktiv weit richtigere, als in's Kleine übertragene Formen irgend welcher Außenarchitektur mit Portalen, Giebeln, Nischen, Perspektiven und anderen ähnlichen Motiven einer Steinfaçade, die wohl dekoriren, aber aller Logik entgegen sind.

Nach ähnlichem Principe sind die Thüren behandelt. Die frühere Eintheilung in kleine rechteckige Panneaux mit der gothischen Pergamentrolle zwischen schmalem Rahmholz hatte ebenfalls den reichen Lambrisfüllungen Platz gemacht. Ganz einfache Thüren, bei denen auf große Solidität zu sehen war, wurden durch senkrechte, an den Fugen profilirte Dielenstücke hergestellt und diese oft in zwei bis drei Lagen aufeinander genagelt. Die Köpfe der Nägel, an der Außenseite symmetrisch gruppirt, boten wieder ein primitives Dekorationsmittel. Bei Flügelthüren wurde großer Luxus mit der Schlagleiste getrieben, die meist Kandelabergestalt hatte und mit Köpfen, Muscheln, Figürchen reich geziert war. Noch heute sehen wir in Brüssel prächtige Beispiele von solchen alten Thüren. Im Innern haben sie bisweilen doppelte Konstruktion, wobei sich die Füllungsthüre auf der einen Seite mit einer einfachen Dielenlage bedeckt; es ist dies meist der Fall, wenn auf Schönheit und auf Widerstandsfähigkeit zugleich gesehen wurde, wie bei den Thüren vom Vorraum nach den Zimmern zu. Mit den Beschlägen und Bändern konnte man sich auf dem breiteren Rahmenholze noch weiter ergehen als bei den Fenstern. Zum Verschluß diente ein Fallriegel, der von innen an einem Griff gehoben wurde und von außen vermittelst eines Hebels durch Daumendruck zu öffnen war. Noch zu erwähnen sind die Thürklopfer der Hausthüren, die seltener in der Gestalt eines Rings als in der eines eigentlichen Hammers vorkommen. In den Zimmern hatte die Thürnische dieselben Füllungen wie die Thüre selbst; die Umrahmung beschränkt sich auf ein Architravprofil mit Bekrönung in der Art des Lambrisgesimses. Reichere Ausstattungen zeigten Säulen mit Gebälk, Giebel, Vasen und andere Zierrathen.

Daß die Wanddekoration neben der Teppichverkleidung auch aus wirklichen Wandgemälden bestand, ist anzunehmen, obgleich sich kein Beispiel früherer Zeit mehr vorfindet. Die Stelle dieses Schmucks wurde jedoch bald von Gobelins eingenommen. Die älteren, in den Wohnungen verwendeten Webereien dieser Art nahmen sich Bilder der zu ihrer Zeit hochgefeierten Nachahmer italienischer Meister, wie B. v. Orley, M. v. Coxcie, Martin de Vos u. A. zur Vorlage. Später waren Gewebe nach den ländlichen Scenen von David Teniers, auch wohl nach Bildern von Rubens an der Tagesordnung. Noch massenhaft trifft man bei den Antiquaren dergleichen Bruchstücke. Doch sehen gerade die Bilder des ersteren Meisters in solchem Maßstabe etwas grotesk aus und gewähren, da ohnehin trotz großer Vollkommenheit der Herstellung sein fein abgewogenes Kolorit nicht zu erreichen

war, lange nicht den Genuß wie seine schönen Gemälde. Neben diesen figürlichen Darstellungen war das Ornament ebenfalls reichlich vertreten. Die Anfangsperiode hielt noch streng an der allgemeinen Form des gothischen Granatapfels in rautenähnlichen Feldern fest; nach und nach aber werden die Muster immer confuser und verworrener, und endlich überspannt reiches Blumenwerk die ganze Fläche, ohne durch leicht zu entdeckende Wiederholung dem Auge die nöthigen Ruhepunkte zu bieten. Besonders gehören die so beliebten Ledertapeten hieher. Die Polychromie zeigt zuerst eine ziemlich gleichmäßige Berechtigung der Farben nebeneinander, erst später macht sich eine besondere Vorliebe für einzelne Töne geltend. Immer spielt das Gold eine große Rolle, am meisten aber bei den Ledertapeten, wo es zum Hervorheben der bewegten Zeichnung geradezu nothwendig ist. So im Waterhuis zu Antwerpen. Es scheint, daß man nachgerade nicht mehr viel Werth auf die Wandbekleidung legte; denn wir finden auf alten Bildern von Interieurs hie und da vor kostbaren Gobelins und Stoffen Porträts und andere Oelgemälde aufgehängt. Auch das Aufkommen schöner geschnitzter Rahmen zeigt uns schon die Bevorzugung der nach und nach entstandenen Staffeleibilder.

Werfen wir von der feststehenden Ausstattung einen Blick auf die bewegliche. Wie bei der übrigen Tischlerei erfreut uns auch hier die konstruktive Logik. Wohl ist das Mobiliar noch etwas schwer und manchmal ziemlich schwerfällig, wie es sich aus dem Zusammenhang mit den gothischen Formen leicht erklärt, auch sehen wir bei den Entwürfen des Vredeman de Vries Tische und Stühle als Hallen und Pavillons mit Säulen, Pfeilern und Bogen gebildet; derartige Möbel sind aber doch wohl seltener gewesen, da sie kaum mehr anzutreffen sind. Der Tisch, in der Mitte des Raumes, (blos da, wo noch die alte Wandbank existirt, in der Ecke), ist von beträchtlichen Dimensionen und dazu noch durch Auszüge zum Vergrößern eingerichtet. Seine am häufigsten anzutreffende Form hat baluster- oder vasenförmige Füße, oft blos einfach gedreht, oft kanellirt und geschnitzt. Unten sind sie gegenseitig verbunden und ruhen auf abgeplatteten Kugeln. Die Platte ist oft nicht einmal profilirt und deshalb wohl für Teppiche oder eigentliche, an den herabhängenden Ecken genähte Tischdecken berechnet. Eine andere Form, für geringere Tische, zeigt statt der Füße blos zwei Stützwände, zum Theil durchbrochen, und erinnert in ihrer Entwicklung an die gothischen Beispiele mit gekreuzten Beinen. Die Versteifung geschah durch ein Langholz, welches mit Keilen beiderseits eingespannt war. Statt der Guéridons unserer Tage sah man etwa einmal einen polygonen Tisch; unter den übrigen Formen sind die dreiseitigen Ecktischchen die originellsten. Die Stühle entwickelte man in ähnlicher Weise wie die Tische. Vier balusterartig gedrehte Füße, unter sich verbunden, trugen den Polsterrahmen. Die Fortsetzung der Hinterbeine bildete die Rücklehne, deren freie Enden nach oben als Thierköpfe geschnitzt waren. Dazwischen befand sich ein einfaches Polster. Die so beliebten, reichgeschnitzten Stühle, die man aus Italien bezog, gaben den Anstoß zu künstlicherer Ausbildung. Vor allem schenkte man der Rücklehne größere Aufmerksamkeit. Sie wurde hochgeführt und geschnitzt, und mit Zunahme der Skulpturen wird das Polster immer kleiner und der Stuhl immer unbequemer. Das Zweckentsprechendste der Spätzeit sind noch die sog. Rubensstühle, ganz mit dunklem Leder flach gepolstert, mit gepreßten Linienornamenten und gelben Messingnägeln. Andere, seltenere Formen sehen wir in den erwähnten Entwürfen von Vredeman de Vries. Die gothische Wandbank wurde allmählich verlassen; sie erhielt sich aber noch länger als sogenannte Banktruhe zwischen Tisch und Kamin. Der hohle Raum nahm das Brennholz auf; die Rücklehne

war beweglich und konnte vor- und zurückgeschlagen werden, je nachdem man sich vor den Kamin oder an den Tisch setzen wollte. Andere Bänke, mit hoher Rücklehne, Balusterarkaden, Gesims, geschnitztem Fries oder Wulst und phantastisch gebildeten Seitenlehnen standen an der Wand oder in Nischen. Die Fußschemel wurden den Tischen mit festen Stützwänden nachgebildet.

Wie der Kamin in der feststehenden Dekoration, so bildete das Buffet das Prachtstück in der mobilen. Seine Stelle fand es an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand. Die Form ist bei allen Exemplaren dieselbe und hat sich lange behauptet. Es ist der Höhe und Breite nach zweitheilig. Die Pfosten sind als Hermen, Konsolen, dann auch als halbe Baluster behandelt, mit Schuppen, Kanälen u. s. w. verziert und tragen einen schmalen Architrav mit geripptem Wulste und einer Deckplatte, die nach oben profilirt ist. Der Wulst ist durch Konsolen unterbrochen, die den Pfosten entsprechen und Löwenköpfe mit Messingringen tragen, und kann als Schublade herausgezogen werden. Die Konsolen sind auf beiden Seiten schräg abgeschnitten und folgen dem Profil des Wulstes. Die Thüren sind annähernd quadratisch und haben wieder ähnliche mäanderartige Muster, wie die Lambrisfüllungen. Bei größerer Höhe des Feldes füllt dieses oben eine Muschel aus. Dieser Theil des Möbels diente zur Aufnahme des Tafelzeugs; für die Geräthe war die obere Etage reservirt. Zwei kleine Karyatiden oder Hermensäulen an den Ecken mit entsprechenden Pilastern an der Rückseite tragen ein leichtes Gesims mit Konsolen und kanellirtem Friese. Die Rückwand zwischen den Stützen ist wieder den Thüren analog gebildet. Durch die Platte und das obere Gesims ist Raum zur Aufstellung des Tafelgeschirrs gegeben. Hier finden wir auch die schönen Kannen, Platten, Pokale, Fayencen, kurz alle auch jetzt noch so viel begehrten Erzeugnisse des damaligen Gewerbfleißes. Rechnet man noch dazu die Garnitur der Lambris und Kamine, so muß der Totalanblick so vieler Eß- und Trinkgeräthe ein sehr erfreulicher und anregender gewesen sein. In den Wohn- und Gastzimmern vertrat der Bahut die Stelle des Buffets und diente vorzugsweise zum Verschluß von Werthsachen. Die Struktur ist entsprechend umgebildet; der größere Reichthum des Schnitzwerks deutet eine vornehmere Bestimmung an. Der obere Theil ist ebenfalls verschließbar. Pfosten, Friese, Thüren sind überreich geschnitzt und mit Fruchtschnüren, Kartouchen, Kinderfiguren u. s. w. förmlich überladen. Andere, einflügelige Bahuts finden sich auch noch da und dort; ebenso verschiedene Wandschränkchen und Spieltische. Ein sehr seltenes Möbel war damals der Flügel. Eigentlich gehört seine Ausbildung und allgemeine Anwendung einer weit späteren Epoche an, doch treffen wir bereits ein solches Möbel vom Ende des 16. Jahrhunderts im Museum des Steen zu Antwerpen, wonach wir auch auf die Verwendung schließen können. Dieser Flügel ist noch sehr bescheiden; sein einziger Schmuck besteht in niedlich eingelegten Ornamenten und in Malereien; man sieht, daß die Tradition hier nichts drein zu reden hatte. In den Schlafgemächern wurde natürlich der Bettstelle die größte Aufmerksamkeit zu Theil. Wenn hier eine eigentliche Monumentalarchitektur mehr als sonst zur Geltung kommt, so ist dies wenigstens aus der gestellten Aufgabe erklärlich. Auf einem Untergestell, von Thierfüßen oder Kugeln getragen, erheben sich vier Säulen oder Kandelaber mit dem Betthimmel in der Art eines regelrechten Gebälks. Darüber Vasen, durchbrochenes Kartouchenwerk, Wappen u. s. w. Der Plafond hat im Gegensatze zur Zimmerdecke reiche Kassetten mit schön geschnitzten Zapfen und Flachornamenten. Der reichste Theil ist das Kopfende; es ist zuweilen massiv geschnitzt, manchmal auch mit eleganten Balusterarkaden gegliedert.

Außer den kleinen unentbehrlichen Möbeln des Schlafgemachs finden wir da noch jene großen Kleiderschränke, großentheils in Holland verfertigt, mit Säulen und Gebälk und der ganzen Scheinarchitektur der damaligen Kunst.

Wie es schon die angeführten Schlosserarbeiten beweisen, waren alle Metallgegenstände besonders beliebt, und man sieht es noch heute an ihren durch Scheuern abgeriebenen Formen, wie sehr man um ihren Glanz besorgt war. Neben den aufgestellten Geräthen traten die Kronleuchter in den Vordergrund. Sie waren in Messing gegossen und hingen an einer eisernen venetianischen Kette. Die reichsten Beispiele haben zwei bis drei Kronen, deren jede aus sechs bis acht Armen in schöner Bewegung bestand. Die Tropfen der Wachskerzen wurden in Muscheln oder runden Schälchen aufgefangen. Der mittlere Theil, an welchem die Arme befestigt waren, zeigt einen kandelaberartigen Stab, der oben eine Statuette trägt und von großen Kugeln unterbrochen ist, wohl um durch seine Masse zu dominiren. Unschön genug ist der Leuchter oft am Kopfe der Statue aufgehängt. Im Vorraum und in der Küche hing man Laternen oder sternförmige Lampen mit mehreren Dochten auf. Von den übrigen Metallgeräthen erwähnen wir noch die Chenets der Kamine. Sie hatten den Zweck, die Holzscheite zu tragen, um das Anzünden von unten her zu erleichtern. Eine horizontale Eisenstange, hinten nach unten gekrümmt, bildet den Fuß; vorn verband sie sich mit einem aufrechten Stabe, welcher mit allerlei Schnörkeln die breite Basis faßte. Oben gabelte er sich nicht selten in mehrere Aeste zur Aufnahme von Gefäßen, in welchen auf diese Weise immer warmes Wasser erhalten werden konnte. Zugleich mit dem Schnörkel- und Volutenwerk, das nie fehlte, waren die nöthigen Haken zur Aufnahme der Schürstangen, Zangen u. s. w. gegeben. Den Fuß belebten oft schön bewegte Thiere, wie Salamander u. a. Viel verbreitet waren auch die venetianischen Waschbeckengestelle, deren brillante Technik auch die übrigen inländischen Arbeiten wesentlich beeinflußte*).

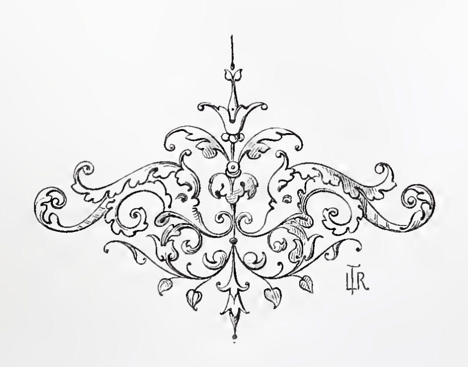
Zu den Draperien, Vorhängen, Polstern und Ueberzügen verwendete man vielfach dieselben Stoffe, mit denen die Wand bekleidet wurde. Auch hier haben wir wieder ein sehr lebhaftes Beispiel der Nichtachtung kostbarer Gewebe und Gobelins, die man zu Polstern und Ueberzügen einfach zerschnitt, ohne Rücksicht auf den Maßstab oder die Form ihrer Zeichnung. Am allgemeinsten, besonders für die noch keinem ausländischen Einfluß unterworfenen Sitzmöbel, verwendete man das Leder. Daneben kamen Sammt und Seide mit reichen Stickereien in Gebrauch. Auch zu den Tischdecken verwendete man kostbare Seidenstoffe mit schönen aufgestickten Linienornamenten. Die Vorhänge waren einfach an Ringen aufgefaßt und bewegten sich an Stangen. Wenn Lambrequins angewandt wurden, so waren sie flach oder in Falten gehängt, unten gerade abgeschnitten und bestanden häufig aus mehreren vertikalen Streifen mit wechselndem Grundton und reichem Blumenornament. Ebenso die Portièren. Für die Art der Bettvorhänge gewähren die Fragmente der im Privatbesitz befindlichen Garnitur des Grafen von Hoorn wenigstens einigermaßen einen Anhaltspunkt. Gelber Seidenstoff bildet die Unterlage; darauf sind reich verschlungene Arabesken in bunten Farben aufgenäht, die sich hie und da um kleine Köpfe und Blumen gruppiren. Bei allen Stoffen herrschten die warmen Töne vor, und wenn

*) In Ermangelung eines noch vollständig erhaltenen Wohnraumes (das Zimmer im Waterhuis ist Versammlungslokal) geben wir in unsrer Illustration ein nach authentischen Fragmenten möglichst richtig zusammengestelltes Interieur.

auch im Einzelnen die Gegensätze manchmal etwas unversöhnt waren, so trugen doch der natürliche Ton des Holzwerks, die Höhe und Größe der Räume und besonders die Vergoldung das Ihrige zur Vermittlung und Herstellung einer vollkommenen Harmonie bei. Für die Fußböden waren die wegen ihrer ungebrochenen Farbenpracht so sehr beliebten orientalischen Teppiche in Anwendung gekommen; sogar die Tische wurden damit bedeckt. Ganz ausgeschlagen waren die Böden noch nicht; die einfachen Dielen blieben großentheils sichtbar. Bei allen Stoffbekleidungen kommt konsequente Anwendung eines einzigen Farbentons zur Renaissancezeit noch nicht vor; der erste Anfang dazu ist wohl der Benutzung des Leders zuzuschreiben.

Die noch bis heute erhaltene Sitte, nach welcher die Familienglieder, wenn kein Gast anwesend war, in der Küche speisten, trug viel dazu bei, daß diesem Platze eine größere Aufmerksamkeit als anderswo zu Theil wurde. Außer mit schönen Möbeln waren die Wände noch mit Schüsselbrettern, Geschirrrechen (in der Form von Lambrisgesimsen) und Schlüsselschränkchen garnirt. Besonders originell war die Handtuchrolle. Auf meist in Thierform gebildeten Konsolen ruht eine Welle, um die sich die ohne Ende zusammengenähte Leinwand schlägt. Darüber ist wieder eines der schönen Gesimse mit oder ohne Aufsatz. Der untere Theil der Wand war ganz oder wenigstens in der Nähe der Feuerstelle mit Fayencen besetzt. Ueberall wurde, wie in den Zimmern, das Geräthe zur Schau aufgestellt. Der Fußboden bestand aus Backsteinplättchen im Schachbrett- oder Rautenmuster. Im Vorraum wurde das Treppengeländer sehr in Ehren gebracht; wir finden es vom einfachsten Holzbaluster bis zur reichsten, durchbrochenen Ornamentik, wie an der Treppe im Waterhuis und an manchen Kanzeltreppen der Zeit, ausgebildet. Im Uebrigen finden wir hier noch Hängelaternen, Madonnenstatuetten über der Zimmerthüre, Weihwasserkessel und Anderes mehr.

Ein Rückblick auf den ganzen, von uns nur andeutungsweise besprochenen Theil der niederländischen Profankunst läßt in manchem Sinne bedauern, daß bis jetzt außer den verdienstlichen Arbeiten von Colinet: Restes de notre art national und Verschelde: Les anciennes maisons de Bruges, so wenig für die Veröffentlichung gethan worden ist, und daß auch bis heute noch keine eingehende graphische Arbeit in Aussicht steht. Es scheint, daß diese Erzeugnisse noch länger das beklagenswerthe Schicksal unsrer deutschen nationalen Kunst, das sich erst in den letzten Jahren glücklich gewendet hat, werden zu tragen haben; denn trotz der Bestrebungen unserer Tage, die das Heimische wieder zu Ehren bringen wollen, geht noch manches zu Grunde; auch wird die Erhaltung des Alten an vielen Orten eher gehindert als gefördert.



Kunstliteratur.

Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst. Von Dr. Hermann Siebeck, Professor der Philosophie an der Universität Basel. Berlin, Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung (Harrwitz & Goßmann). 1875. VIII und 215 S.

Seit langer Zeit habe ich bei der Lektüre eines neuen philosophischen Werkes nicht solche Freude gehabt wie bei der von Siebeck's Untersuchungen über das Wesen der ästhetischen Anschauung. Jeder, der nicht mit Scheuledern ausgerüstet in der Tretmühle eines alleinseligmachenden Systems gehend und irgend einem „unwiderlegten Weltphilosophen" die Schleppe tragend oder in der naiven Anschauung lebend, daß in der Philosophie durch Blüthenlesen ansprechender Einzelanschauungen weiter zu kommen ist, die Fühlung mit dem allgemeinen und berechtigten Zuge der modernen Wissenschaften verloren hat, konnte leicht wissen, daß auch die Aesthetik von den windigen Höhen der abstrakten Spekulation herabsteigen und sich auf die Beobachtung der in ihr Bereich fallenden Thatsachen gründen müsse. Der erste monumentale Versuch in dieser Richtung, der weit über ein tastendes Versuchen hinausging, war Semper's Stil, dessen grundsätzlicher Gegensatz und absolute Ueberlegenheit gegenüber Bötticher's Tektonik darin liegt, daß jener den Grundstein, den „ersten Stein", nicht in die Wetterfahne (des subjektiven Beliebens), sondern in die Fundamente (der gegebenen Thatsachen) legte. Wenn gleichwohl diese wirklich „praktische" Aesthetik für die Gesammtdisciplin geringe Frucht getragen hat — bei unseren ästhetischen Anthologisten sind die Hauptsätze an betreffendem Orte, so gut es eben gehen wollte, reproducirt —, so lag es daran, daß die Beschränkung des Gebietes, d. h. die Natur der behandelten Gegenstände, und der fast unverbrüchliche Ausschluß jedes allgemeinen Raisonnements diese Aesthetik zu einer „praktischen" nicht bloß im Sinne von empirisch, sondern auch von zweckmäßig anwendbar macht. Dem hauptsächlichen Vertreter der Formästhetik hat das Bestreben, die allgemein gefallenden Verhältnisse aufzusuchen, einen Erfolg verschafft, den die jetzt wohl hinreichend anerkannte Einseitigkeit seiner Auffassung kaum beeinträchtigen konnte. Der glückliche Einfall, ein bestimmtes greifbares Verhältniß als Grundform der gefallenden Verhältnisse — sei es wie gewaltsam und nur scheinbar auch immer — zu proklamiren, rückte Zeising in die Reihe der nicht mehr zu übersehenden und stillschweigend zu übergehenden ästhetischen Forscher. Fechner's experimentale Aesthetik fesselte trotz der fast naiven Verständnißlosigkeit für das eigentliche Wesen wissenschaftlicher Methode und die Bedeutung und Tragweite des Experimentes durch die Ehrlichkeit, mit welcher sie sich und ihre Ergebnisse unter die Kontrolle des wirklich gesunden Menschenverstandes stellte, dadurch, daß man doch wenigstens in alle Wege verstehen konnte, „wie er es meinte". Nur dem noch immer nicht genügend überwundenen Vorurtheile des zünftigen Gelehrtenthums hatte — damit sei es dieser Aufzählung genug — von Kirchmann's „Aesthetik auf realistischer Grundlage" es zu danken, daß sie in Kreisen selbstdenkender Laien anregender gewirkt und mehr Beifall gefunden hat als unter den Vertretern der ästhetischen Wissenschaft; war doch — und mit Ausnahme des Zimmermann'schen Werkes — seit dem ersten

Bande von Vischer (der ja dessen System vollständig enthält) kein annähernd gleich selbständiges und zugleich werthvolles systematisches Werk über die Aesthetik erschienen.

Aber noch etwas Anderes war, wenn auch nicht Allen ersichtlich, doch den halbwegs mit der Sache Vertrauten klar, daß nämlich das Grundproblem der Aesthetik, das Wesen des Schönen, seiner Entstehung und seiner Wirkung, als ein wesentlich psychologisches aufgefaßt und gelöst werden mußte. Damit war eine wesentliche Förderung unserer Einsicht in das Wesen des Schönen und der Kunst (die sehr zu unterscheiden ist von sinnvoll seinem Verständniß für einzelne ästhetische Dinge und Thatsachen) nur von derjenigen philosophischen Richtung zu erwarten, welcher die Psychologie ihre moderne Umgestaltung und die Ergründung wirklicher, klarer und unumstößlicher Gesetze zu verdanken hat. Daß dies sich ausschließlich von Herbart und seinen bedeutendsten Nachfolgern, insbesondere Lazarus und Steinthal, aussagen läßt, ist offenkundig. Hier herrscht eine umsichtige und vorurtheilslose Beobachtung der Thatsachen, eine naturwissenschaftlich-mathematische Strenge in der Formulirung und Darstellung der Ergebnisse (die dann der Unverstand gelegentlich zur Oktroyirung einer als unfehlbar und alleingültig proklamirten mathematisch-naturwissenschaftlichen Methode steigert) und ein wahrhaft philosophischer Sinn, dem das Arbeiten mit Begriffen kein Vorwand für allerlei hocuspocus, sondern eine mit Ernst und mit Geschick betriebene Beschäftigung ist. So erklärt es sich, daß alle vorerwähnten Hauptförderer der Aesthetik in dem letztvergangenen Menschenalter mehr oder weniger ausgesprochen der Herbart'schen Schule angehören oder durch wesentliche Ergebnisse von Vertretern der letzteren direkt zu ihren ästhetischen Erörterungen angeregt sind, und daß die beiden genannten Systematiker (R. Zimmermann und J. H. von Kirchmann) von einer Untersuchung über die psychologische Stellung des Schönen ausgehen. Aber Beide bekümmern sich dabei nur um die philosophische Bearbeitung, beziehentlich die Operationen des Denkens, zu denen unter anderen Gegenständen und unter bestimmten eigenthümlichen Bedingungen das Schöne Gelegenheit und Veranlassung bietet; Beide lassen sich dabei in einem gegebenen Momente das Schöne fix und fertig als gegeben in die Untersuchung hineinfallen, und der Eine setzt dann allen Eifer an die Auffindung (nicht existirender) „unbedingt und nothwendig gefallender Verhältnisse" an den schönen Dingen, der Andere analysirt die schönen Dinge — mit einer allerdings höchst bemerkenswerthen Schärfe und Findigkeit — auf ihre Merkmale hin, — Untersuchungen, zu denen es keiner besonderen psychologischen Vorbereitung bedurfte. Zimmermann hat seine Formästhetik als die einzig wissenschaftlich konstruirbare zu erweisen gesucht; Kirchmann verfolgt mit seiner voraufgeschickten Erkenntnißtheorie weiter keinen Zweck, als zu erhärten, daß trotz allen Hegeln auch die Philosophie eine Erfahrungswissenschaft ist — was natürlich weit über das Gebiet einer Aesthetik hinausschießt und im Jahre 1868 für alle Zurechnungsfähigen überhaupt und von dem Urheber einer eigenen Erkenntnißtheorie insbesondere nicht mehr nöthig war. Beide haben — Alles in Allem — ihre ästhetischen Systeme auf eine psychologisch begründete Lehre von der Erkenntniß des Schönen basirt; die psychologische Begründung der Entstehung und die psychologische Definition vom Wesen des Schönen selbst haben sie — trotz zahlreicher Einzelbemerkungen über die Wirkung des Schönen, in denen ihnen aber bekanntlich Vischer, freilich gleichfalls ohne das eigentlich Erforderliche zu leisten, in viel breiterer systematischer Anlage und Ausführung (s. die Abschnitte seiner Aesthetik über die subjektive Wirkung des Schönen, des Erhabenen, des Komischen u. s. w.) vorangegangen ist — einem Nachfolger, dem sein glücklicher Blick offenbaren würde, was Noth thut, übrig gelassen.

Als dieser glückliche Nachfolger stellt sich nun Siebeck in seinem uns vorliegenden Buche dar; in heilsamer Beschränkung hat er gerade die eine wichtige Hauptfrage, das Wesen jenes eigenthümlichen psychologischen Prozesses, der uns die Dinge als schön anschauen läßt, isolirt und in thunlichster Kürze, lediglich mit summarischen Hinweisen auf die Konsequenzen seines Gedankens für eine ausgeführte Kunstlehre, mit sicherem methodischem Gange und einer Klarheit und Schärfe der Begriffsbestimmungen, welche die bewußte Tagesunphilosophie mit dem lärmenden Troß ihrer geistig bankbrüchigen Adepten in der philosophischen Produktion unserer Tage fast hat zur Mythe werden lassen, die Beantwortung derselben entwickelt. Selbstverständlich kann entfernt nicht einmal Alles, was sich auf das Wesen der ästhetischen Anschauung ganz speziell bezieht, als des Verfassers eigenstes Eigenthum und neues Produkt bezeichnet werden, von der psycho-

logischen Basis ganz zu geschweigen. Aber noch nirgends ist die ganze Untersuchung mit solcher Vollständigkeit und in solcher in sich geschlossenen Ausführung wie hier angestellt; und nichts bereits anderweit Aufgestelltes ist aufgenommen, ohne daß es durch den neu geschaffenen Zusammenhang mit Altem und mit Neuem ein ganz neues Aussehen, eine ganz neue Bedeutung gewönne. Häufig hat man das Gefühl, wie wenn einem völlig ungeahnte Offenbarungen zu Theil würden, und die dunkelsten Punkte im Wesen des Schönen und der Kunst erhalten oft ein überraschend helles Licht, so daß kaum noch etwas zu fragen übrig bleibt. Ich will versuchen, so gedrängt wie möglich, eine Ableitung des Grundgedankens zu geben.

Bei der Betrachtung des Verhältnisses zwischen dem ästhetisch Anschauenden und seinem Gegenstande ergiebt sich, daß an dem Gegenstande Stoff und Form gleichzeitig in's Auge gefaßt werden. Das ist zwar auch bei dem Zweckmäßigen, dem (Mechanischen und) Organischen, der Fall, mit dem Unterschiede jedoch, daß „beim Organischen die Form nichts ist außer dem Stoffe; sie ist nur der Ausdruck der aus der unmittelbaren Natur der Elemente hervorgehenden Wechselwirkung und mit deren Zusammen von selbst gegegeben. Beim Aesthetischen ist der Stoff nichts als der bis zu einem gewissen Grade gleichgültige Träger der Form." „Die innere Beschaffenheit des Stoffes kommt gar nicht in Betracht; es wird bei der ästhetischen Betrachtung nur auf die Oberfläche reflektirt, und Form nur in dem Sinne von Gestaltung dieses Aeußeren genommen." Hierbei ergeben sich die klarsten und schärfsten Abgrenzungen gegen das Gebiet des Zweckmäßigen und des Sittlichen.

Auf Seiten des Anschauenden aber geschieht bei der Beurtheilung des Gegenstandes „ein Zusatz, indem von dem Betrachter eine Eigenthümlichkeit an ihm hervorgehoben, aus ihm herausgelesen wird, deren Perception unbeschadet der Erkenntniß seiner natürlichen Beschaffenheit auch hätte unterbleiben können." Dieser Zusatz ist lediglich unsere Sache, sowohl nach seinem Vollzuge von unserer Willkür abhängig, als auch nach seinem Inhalte von dem angeschauten Dinge als einem Naturobjekte unabhängig und verschieden.

Bekanntlich handelt auch Zimmermann von einem solchen „Zusatz" in der ästhetischen Anschauung. Er soll „innerhalb des eigenen Vorstellens" zu den „Bildern" der Gegenstände gemacht werden, so zwar, daß durch ihn „dieselben als gefallend oder mißfallend, vorgezogen oder verworfen gekennzeichnet" werden. Abgesehen davon, daß dieser fortdauernd vage bleibende Begriff der „Bilder" zum Unterschiede der „Abbilder" der Gegenstände nichts Geringeres als die ganze Aesthetik, nämlich die Einsicht in das Wesen eines Bildes nicht als Nachahmung, Abklatsch, Gegenstück eines Naturobjektes, sondern als Erzeugniß der Kunst der Malerei, voraussetzt, also eine handgreifliche petitio principii involvirt, leuchtet sofort ein, daß jenem „Zusatz" eine ganz unlogische Rolle oder Stelle zugewiesen ist. Dies wird noch deutlicher an einer klarer formulirten Stelle (§ 26): „Der Zusatz, der im Subjekte zu dem Bilde hinzukömmt, wird im allgemeinsten Wortsinn Gefühl genannt." Hier ist es also unwidersprechlich, daß „Gefühl", d. h. Gefallen oder Mißfallen, mit dem Bilde vereinigt wird; während doch das Bild mit seinem Zusatze, wie sehr auch „innerhalb des eigenen Vorstellens" entstanden, für das Gefühl nur wiederum Objekt sein kann, und jener Zusatz also in etwas bestehen muß, was dem bis dahin für das Gefühl gleichgiltigen Gegenstande oder vielmehr dessen „Bilde" die Fähigkeit verleiht, sehr intensiv auf das Gefühl zu wirken, Gefallen oder Mißfallen zu erregen. Jenes Etwas hat Zimmermann nicht aufzuweisen vermocht, die Aufgabe vielmehr durch Vermischung jenes Etwas mit dem durch dasselbe erregten Gefühle verdunkelt und bei Seite geschoben. Noch mehr: es kann der sorgfältigen Beobachtung nicht entgehen, daß, wenn hier mit Recht von einem Zusatze die Rede ist, demselben ein Gefühl und zwar ein Gefallen bereits voraufgeht, mag ihm auch ein noch intensiveres folgen. Siebeck ist Zimmermann darin überlegen, daß er nicht nur den Zusatz in ganz richtigem Sinne und an ganz richtiger Stelle anbringt, sondern besonders auch auf jenes voraufgehende Gefallen kräftigen Nachdruck legt: er löst einen der Kant'schen Antinomie ganz ähnlichen Widerspruch „dadurch, daß wir annehmen, es müsse die mit dem objektiven Wesen gegebene äußere Form des Dinges so beschaffen sein, daß sie das betrachtende Subjekt veranlaßt, die Vorstellung dieser Form so zu bearbeiten, daß der oben bezeichnete Zusatz im Vorstellen erfolgt." Er kommt darauf immer und immer wieder zurück, indem er

ausführt, daß die zu jenem Zusatze veranlassenden Merkmale des Gegenstandes (§ 73) an diejenigen Daseinsformen (schon vor dem „Zusatz“ der ästhetischen Anschauung) erinnern, welchen im menschlichen Geiste der höchste Werth beigelegt wird, und die demzufolge auch das höchste Lustgefühl (Gefallen) erregen (§ 90).

Bei der näheren Untersuchung über die Natur jenes Zusatzes drängt sich zunächst die Frage auf, wo derselbe in der Anschauung als psychologischem Vorgange Platz greift. Die Vielheit der Merkmale eines Dinges bildet den Stoff der Anschauung, das Verhältniß der einzelnen Merkmale oder einzelner Merkmalgruppen zu einander deren Form. Diese aber wird bestimmt durch die Beziehung der Vielheit der Merkmale bald auf diesen, bald auf jenen Gattungsbegriff, dem der Begriff des Dinges untergeordnet werden soll. Diese Beziehung bildet den Inhalt der Anschauung. (Wenn man beiläufig diese drei Dinge — Stoff, Form und Inhalt, — wie Siebeck im achten Kapitel durchführt, ohne diese Konsequenz zu ziehen, auch bei dem ästhetischen Dinge unterscheidet und an ihre rechte Stelle setzt, so wird der Streit der Gehaltsästhetiker und der Formästhetiker handgreiflich gegenstandslos. Bei der ästhetischen Anschauung nun sind „die in der Wahrnehmung der Außenseite des Dinges gegebenen Empfindungscomplexe der Stoff, der in der Anschauung zu einem in sich zusammenstimmenden Bilde geordnet (d. h. geformt) wird. Den Inhalt der Anschauung bildet nun die Form des Dinges, sofern der Stoff derselben auf eine von der Vorstellung des gegebenen Dinges (a) selbst noch verschiedene Vorstellung (x) bezogen ist, und die Form erst aus dieser Bezogenheit von a auf x ihre eigenthümliche Bestimmtheit erhalten hat.“

Dieses x ausfindig zu machen, muß auf den Mechanismus der Verarbeitung von Anschauungen und Vorstellungen im Geiste zurückgegangen werden, auf die Apperception. Diese besteht in einem Ausgleichsprozesse zwischen neu in das Bewußtsein eintretenden Vorstellungscomplexen und bereits in jenem vorhandenen, durch diese mittelst der Reproduction aufgeregten Kreisen oder Gruppen von Vorstellungen, so daß „die gegebene Vorstellung (bez. der neue Vorstellungscomplex) mit dem durch ihn in die Erinnerung gerufenen (reproducirten) Kreise verwandter Vorstellungen auf Grund dessen, was ihr Inhalt mit demselben gemein hat, sich complicirt, ihm sich einordnet oder von ihm angeeignet, appercipirt wird.“ Dieselbe neue Vorstellung kann aber unter Umständen von verschiedenen bereits vorhandenen Gruppen appercipirt werden; mit der Veränderung der appercipirenden Gruppe treten auch andere Merkmale an der ihr gegenüberstehenden (neuen) Vorstellung in den Vordergrund. Die Eigenthümlichkeit der Anschauung ist also bestimmt durch die Beschaffenheit der appercipirenden Gruppe. Das für die ästhetische Anschauung gesuchte x wird mithin die appercipirende Vorstellungsgruppe sein, welche bei jener zum Unterschiede von jeder anderen Art der Anschauung, von jedem anderen „Gesichtspunkte“ in Thätigkeit tritt.

Oft ist man sich der appercipirenden Gruppe selber, welche gerade wirksam ist, nicht bewußt, dieselbe bleibt „unter der Schwelle des Bewußtseins“, im Zustande der „Schwingung“. Es ist vorauszusetzen, da die eigenthümliche Zweckmäßigkeit des ästhetischen Dinges nicht an einem neben der Vorstellung des Dinges stehenden Begriffe gemessen, nicht durch discursives Denken erkannt, sondern unmittelbar angeschaut wird, daß die appercipirende Gruppe bei der ästhetischen Anschauung eine solche schwingende sein wird. Das ist aber nur bei solchen Gruppen der Fall, die durch häufige Erregung eine außerordentliche Reizbarkeit erhalten haben. Ferner zeigt sich die für die ästhetische Anschauung dienende appercipirende Gruppe bei allen Menschen mehr oder weniger leicht erregbar, so leicht, daß sie beim Akte der ästhetischen Anschauung stets im Zustande der Schwingung bleibt. Es würde schwer sein, irgend eine inhaltlich bestimmte Vorstellung oder nun gar einen zur Apperception des allerverschiedenartigsten Anschauungsmateriales befähigten derartigen Vorstellungscomplex auszudenken, der allgemein eine solche Erregbarkeit hätte, wie sie hier vorauszusetzen ist. Dazu ist die Menge der einzelnen Vorstellungen zu groß. Geringer an Zahl aber sind die Verhältnisse zwischen diesen Vorstellungen; und auch Verhältnißvorstellungen bleiben als ruhender Besitz in der Seele zurück und können als appercipirendes Moment dienen. Eigenthümlich ist diesen Verhältnißvorstellungen, „daß sie nicht im discursiven Denken an dem Faden einer Reihe oder eines Complexes von Theilgliedern durchlaufen

werden können, es sei denn, daß man die verschiedenen Vorstellungen selbst, von deren Verhältniß sie die Exponenten sind, sich vergegenwärtigt. Dann aber stellt man zunächst nicht den Exponenten mehr vor, sondern das (einzelne) Verhältniß selbst, wie es in der Anschauung vorliegt." Diese Verhältnißvorstellungen haben daher „einen wesentlich formalen Charakter, sie bezeichnen die Art, wie zwei oder mehrere Vorstellungen in ihrem Zusammen uns anmuthen". Nicht im discursiven Denken zu erkennen, wesentlich formal, anmuthend, d. h. unbedingt das Gefühl erregend, — das sind Eigenschaften, die diese Verhältnißvorstellungen den ästhetischen sehr verwandt erscheinen lassen.

„Für den Menschen nun, welcher in der Erscheinungswelt sich zu orientiren hat, existirt die Vorstellung eines Verhältnisses, das sich ihm unabweislich und unausbleiblich aufdrängt, weil es ihm von den Erscheinungen, zu denen er in seinem leiblich-sinnlichen Dasein selbst gehört, in solcher Weise dargeboten wird. Dies ist die Vorstellung des in der Erscheinung sich darstellenden Zusammens von Geistigem und Sinnlichem oder des dem Geistigen als Ausdrucksmittel dienenden Sinnlichen." „Nur das Sinnliche ist zunächst Erscheinung. Wo das Geistige ein Erscheinendes wird, ist es an Sinnliches gebunden, welches ihm als Vehikel dient; es bedarf eines Sinnlichen, um zum Ausdruck zu gelangen." „Ueberall, wo ein Geistiges und ein Sinnliches im unmittelbaren Zusammen und organischen Ineinander gegeben sind, so daß der Stoff lediglich zur Kundmachung der Anwesenheit des Geistes dient, setzt das vorgestellte Object außer demjenigen, was an ihm rein sinnliche Erscheinung ist, noch ein bestimmtes Merkmal in unserm Vorstellen ab, in welchem sich der eigenthümliche Eindruck des oben bezeichneten Zusammen von Geistigem und Sinnlichem kundgiebt. Wir bezeichnen es für den Zweck der vorliegenden Untersuchungen als die aus dieser Art des Zusammens von Geistigem und Sinnlichem (G : S) entspringende Verhältnißvorstellung (V) . . . Dieses eigenthümliche, mit Worten schwer zu beschreibende Merkmal, welches sich als der Exponent der Anwesenheit des Geistes im Stoffe ausweist, wird so gut wie die objektiven, in Worten fixirbaren Vorstellungen ein bestimmter Inhalt des Bewußtseins und kann als solcher auch als appercipirendes Moment für andre Vorstellungen dienen." „Dasjenige, worin jene Verhältnißvorstellung ihre vollkommenste Darstellung findet, ist die erscheinende Persönlichkeit; nicht die Persönlichkeit als ein ethisch sich selbst Bestimmendes, nicht als ein rein Geistiges, Inneres, sondern eben als ein sich äußerndes, erscheinendes, sich in der Sinnenwelt zum Ausdruck bringendes (Geistiges)." Also „wenn ein Sinnliches, das an sich nicht beseelt ist, eine derartige Eigenthümlichkeit seiner äußeren Form zeigt, daß die qualitativen, quantitativen u. a. Gegensätze, Bestimmtheiten und Verhältnisse innerhalb derselben an derartige entsprechende Gegensätze u. s. w. erinnern*), wie sie die Form der erscheinenden Persönlichkeit bietet, so wird die Vorstellung der gegebenen diejenige andere Vorstellung, mit welcher sie als an der erscheinenden Persönlichkeit gegebene Theilvorstellung associirt war, reproduciren, d. h. sie wird jenes Merkmal hervorrufen, in welchem der Eindruck der erscheinenden Persönlichkeit als psychisches Ereigniß auftritt (V = G : S), und das gegebene sinnliche Objekt wird durch dasselbe appercipirt werden. Diese Apperception hat die Wirkung, daß das Gegebene eine dem activen Momente derselben entsprechende Modification im Vorstellen erleidet, d. h. der Betrachter wird das gegebene Objekt unwillkürlich nach Maßgabe der Vorstellung des Eindrucks der erscheinenden Persönlichkeit anzuschauen suchen und demgemäß dem Gegebenen diejenigen Merkmale leihen, welche er gewohnt ist, als Ausdruck des im Sinnlichen erscheinenden Geistes anzusehen." Kurz: „Aesthetische Anschauung ist uns da gegeben, wo ein Sinnliches in der allgemeinen Form des Ausdrucks der erscheinenden Persönlichkeit spielt." (S. 69 ff.) —

Weiter wollen wir dem Verfasser hier nicht folgen. Durch diese Definition ist die mysteriöse Natur jenes „Zusatzes" so scharf und treffend erklärt, daß es nun gar nicht Wunder nimmt, die schwierigsten Probleme, welche bei der analysirenden Betrachtung des Schönen hervortreten, sich mit erstaunlicher Einfachheit und beinahe Selbstverständlichkeit lösen zu sehen. Besonders werthvoll unter diesen Konsequenzen der Hauptdefinition ist die Einschränkung des „je ne

---

*) Druckfehler: erinnert.

sais quoi“ im Schönen auf ganz bestimmte Merkmale und Beziehungen in demselben, bei welchen sich die begriffliche Unerklärlichkeit als eine begriffliche Nothwendigkeit ergiebt. Selbst die Mathematik erachtet ja die Erkenntniß von der Unlösbarkeit mancher Probleme als einen positiven Gewinn. Wenn man nur weiß, worauf die Unerklärbarkeit beruht, und wie weit sie reicht, so kann das auch der philosophischen Erkenntniß werthvoll und nützlich sein.

Ich habe nur noch eine Bemerkung zu machen, die ich im Interesse der Billigkeit nicht glaube unterdrücken zu dürfen. Siebeck citirt viel und unparteiisch. Er erreicht dadurch den Vortheil, das dem Leser bei jedem Schritt die Uebereinstimmung der Ergebnisse mit den besten Früchten der bisherigen ästhetischen Forschung zum Bewußtsein kommt und er erst recht befähigt wird, die größere Helligkeit, die unser Verfasser in jedem Falle verbreitet, ohne Weiteres nach Verdienst zu würdigen. Im Schlußkapitel hält er es dann noch insbesondere für nöthig, „bei der immer noch maßgebenden Bedeutung“ der Kant'schen Kritik der Urtheilskraft nachzuweisen, in welcher Form deren Resultate in sein System übergegangen sind. Das ist recht gut und schön. Viel nöthiger aber, als mit dem ersten, wäre es meines unmaßgeblichen Erachtens gewesen, sich mit dem letzten bedeutenden ästhetischen Systematiker auseinander zu setzen, dessen Name in der ganzen Schrift — ich glaube, mich nicht zu irren, — nicht ein einziges Mal auch nur vorübergehend erwähnt wird: mit J. H. von Kirchmann. Unbeschadet des auch diesem gegenüber von mir stark hervorgehobenen Verdienstes unseres Verfassers in der methodischeren Ableitung und der schärferen Definition bleibt doch die Thatsache bestehen, daß Kirchmann in sehr vielem Wesentlichen fast bis auf's Wort genau unserem Verfasser vorangegangen ist. Ich erwähne aus der Einleitung nur das (der Erkenntnißtheorie angehörige) „begriffliche Trennen“ des Wahrgenommenen in sein „begriffliches Stück“ und in seinen „bildlichen Rest“ — Letzteres eine höchst feine und förderliche Analyse, deren zu gedenken S. 118 am Platze gewesen wäre: sie hätte dort beträchtlich größere Klarheit verbreitet und den natürlichen innigen Zusammenhang zwischen Begriff und Idee, Logischem und Aesthetischem deutlich hervorspringen lassen. Sodann aber betone ich seine Hauptdefinition: „Das Schöne ist das idealisirte, sinnlich angenehme Bild eines seelenvollen Realen“ (I, 72). Es sind hierin die von Siebeck im neunten Kapitel aufgestellten „wesentlichen Merkmale des Schönen“, die wesentlichsten explicite, die anderen implicite enthalten; und Siebeck hatte um so weniger Grund, seinen Vorgänger zu ignoriren, als diesem die Bildlichkeit des Schönen unüberwindliche Schwierigkeiten gemacht hat, dergestalt, daß er unwillkürlich, aber sehr bezeichnend, bei der Einführung des Merkmales der Bildlichkeit in den Begriff des Schönen (I, 49) aus allen Künsten ein erläuterndes Beispiel giebt — nur die Baukunst ausläßt. Diese Schwierigkeit hat Siebeck vollständig beseitigt und damit eine klaffende Lücke ausgefüllt. Dies Verdienst durfte und — mußte er sich ausdrücklich vindiciren. Der unverkennbare dilettantische Grundzug Kirchmann's rechtfertigt die vornehme Nichtbeachtung seines Schaffens seitens der zünftigen Wissenschaft keineswegs. Es giebt keine Wissenschaft, die nicht dem Dilettantismus außerordentlich schätzbare Beisteuern verdankte; und wer erhält denn (außer dem leidigen unbewußten Verstandverderber und seinem Troß) heutzutage das Interesse an philosophischen Dingen in weiteren Kreisen noch in namhaftem Maße rege, wenn nicht von Kirchmann?

Karlsruhe. **Bruno Meyer.**

Rembrandt, sa vie et ses oeuvres, par C. Vosmaer. 2. édition entièrement refondue et augmentée. La Haye, M. Nyhoff 1877. gr. 8°.

Die erste Ausgabe dieses epochemachenden Werkes kam in zwei Abtheilungen in den Jahren 1863 und 1868 heraus und fand in dieser Zeitschrift (1870, S. 169 und 237) eine eben so eingehende wie sachgemäße Beurtheilung durch W. Bode, in welcher auch manche Bereicherungen zu dem Werke des holländischen Forschers geliefert wurden. Hr. Vosmaer hat, wie uns das Studium der neuesten Ausgabe lehrt, dieselben gewissenhaft benutzt und es sich überhaupt angelegen sein lassen, alles Material, welches seitdem über Rembrandt in die Oeffentlichkeit getreten, zu sammeln und kritisch zu verarbeiten, auch Privatmittheilungen seiner Freunde nicht unbeachtet zu lassen.

Diese Bereicherungen und Verbesserungen erstrecken sich jedoch in geringerem Maße auf den Text des Werkes, als vielmehr auf den chronologischen Katalog der Gemälde, Zeichnungen und Radirungen des Meisters. In einem Bericht über die Rembrandt-Ausstellung in London im Beiblatte zu dieser Zeitschrift (v. 13. Sept. v. J.) habe ich bereits hervorgehoben, daß Hr. Vosmaer zuerst den durchgreifenden Versuch machte, die Werke Rembrandt's chronologisch zu ordnen, ein Versuch, dessen Schwierigkeiten nur derjenige zu schätzen weiß, der sich eingehend mit dem Meister beschäftigt hat. Hr. Vosmaer hat in der neuen Auflage bedeutende Verbesserungen vorgenommen, die sich fast auf jeden Jahrgang der künstlerischen Laufbahn Rembrandt's erstrecken. Da die Mehrzahl der Gemälde des Meisters entweder mit dem Monogramm oder mit dem Namen bezeichnet ist, so war bei diesen die Schwierigkeit geringer als bei den Radirungen, von denen nur ungefähr die Hälfte bezeichnet ist; am schwierigsten aber war die Sache bei den Zeichnungen, die fast nie ächte Bezeichnungen tragen.

Bis zum Jahre 1632 bediente sich der Meister nur des Monogrammes **RL** welches man wohl als Rembrandt Harmens. Leidensis zu deuten hat. Die große Auferweckung des Lazarus, Bartsch 73, hat allein den Zusatz: „v. Ryn." Das Blatt mit dem Porträt des jungen Mannes mit der Sammtmütze, B. 289, und die große Judenbraut, B. 340, v. Jahre 1634 haben einfach R.; sonst zeichnet Rembrandt, wenn er es überhaupt thut, auf allen seinen Radirungen nach dem Jahre 1632 seinen ganzen Namen. Ich glaube, daß dieses Gesetz auch für seine Zeichnungen und Gemälde gilt, und daß demnach manche Nummern im Kataloge Vosmaer's einen andern Platz erhalten müssen. Ebenso wie sämmtliche radirte Landschaften von Rembrandt in die Zeit von 1640 bis 1652 fallen, so sind höchst wahrscheinlich auch sämmtliche gemalte und gezeichnete Landschaften in dieselbe Periode zu setzen. Die Winter-Landschaft in Kassel mit der Bezeichnung „Rembrandt 1636" ist nach meiner Ueberzeugung von fremder Hand signirt. Die Landschaft mit den Pallisaden, B. 247, mit der Jahreszahl 1659 ist nicht von Rembrandt, sondern wahrscheinlich von Philipp Koninck und die Landschaft mit dem alten viereckigen Thurme, B. 238, bezeichnet 1653, ist apokryph. Die Jungfrau mit dem Kinde auf Wolken, B. 61, vom Jahre 1641 ist nicht mit dem Monogramm **RL**, sondern mit „Rembrandt f." bezeichnet; die Badenden, B. 195, sind mit dem vollen Namen, aber nicht mit 1631, sondern mit 1651 bezeichnet, da Rembrandt auf der Platte selbst die Zahl 3 in 5 korrigirt hat. Wenn ich in dem oben bezeichneten Aufsatze die Behauptung aufgestellt habe, daß die Autoren der Londoner Ausstellung die Datirung der nicht datirten Radirungen Rembrandt's mit mehr Glück durchgeführt haben, als Hr. Vosmaer, so hat dies sehr natürliche Gründe, denn die Londoner Herren haben stets des Meisters Radirungen vor Augen, wogegen Hr. Vosmaer, um Untersuchungen anzustellen, vom Haag nach Amsterdam oder Haarlem reisen muß; denn — horribile dictu — es existirt außer den im Trippenhuys und im Teyler'schen Museum befindlichen Sammlungen keine irgend erhebliche Sammlung von Rembrandt's Radirungen in Holland.

Rembrandt war, wie ich es nennen möchte, ein idealer Naturalist; welcher religiösen Konfession er angehörte, läßt sich nicht ermitteln. Kalvinist war er wohl nicht, weil er sonst mit seiner Magd vor den geistlichen kalvinistischen Gerichtshof gezogen worden wäre. Auch kann er unmöglich zu einer Sekte sich hingezogen gefühlt haben, die die Vernichtung religiöser Bilder in ihr Programm aufgenommen hatte. Obgleich er sich während seines ganzen Lebens mit der hl. Geschichte befaßte, so war er doch schwerlich katholisch. Nach dem Zeugnisse von Oldenbarnevelt und Prinz Moritz waren die Bewohner von Holland in Rembrandt's Jugendjahren noch zu neun Zehntel nicht kalvinistisch; die Katholiken bildeten die größere und bessere (deftigste) Klasse der Bevölkerung. Diese große Majorität wurde aber von der kühneren Minorität beherrscht, welche den andern christlichen Konfessionen erst im J. 1630 die Ausübung ihrer Religion — in Scheunen — erlaubte, woraus folgt, daß die damaligen Machthaber in dem sogenannten freien Holland von der Forderung unserer Zeit, der Gleichberechtigung aller Konfessionen, nichts wissen wollten. Vielleicht gehörte Rembrandt, wie schon früher der freisinnige Coornhert zu keiner bestimmten Gemeinde, zu den s. g. Independenten,

wie Prof. Lemcke in Dohme's „Kunst und Künstler" auseinandergesetzt hat. Sicher ist, daß Rembrandt's Werke nicht im mindesten dafür einen Anhaltepunkt bieten, daß er in die religiösen und politischen Kämpfe seiner Zeit hineingezogen gewesen wäre, und fest steht, daß selbst sein finanzieller Bankerott die innere Harmonie und Energie seiner Seele nicht zu stören vermochte. Die Sittlichkeit hatte in Holland durch die politischen und religiösen Streitigkeiten nicht gewonnen; daraus ist es zu erklären, daß Rembrandt sich nicht gescheut hat, sein großes Talent für Blätter wie das französische Modebett und den Mönch im Korn zu verwenden. Vosmaer tritt keineswegs als Panegyriker für solche Sachen auf, meint aber, daß Raffael es in seiner Zeichnung von Tarquinius und Lucretia mit den Hunden nicht besser gemacht habe. Diese dem Raffael zugeschriebene Zeichnung ist indessen von Giulio Romano, und die Hunde sind von dem Stecher Agostino Veneziano hinzugefügt.

Der Leser wird aus diesen Bemerkungen nicht den Schluß ziehen, daß Hrn. Vosmaer's Werk in der neuen Auflage nicht ein sehr hervorragendes wäre. Dieses ist es in einem so hohen Grade, daß nur wenige Monographien von Künstlern ihm ebenbürtig sind, sowohl in der schlichten Wahrheit als auch in der Vollständigkeit. Ich bezweifle sogar, daß ein Nichtholländer, wenn er selbst die Ausdauer und den Scharfsinn des Hrn. Vosmaer besäße, eine gleich gute Monographie des durchaus niederländischen Meisters liefern könnte, welcher nicht angekränkelt von irgend einer fremden Kulturströmung seine Bahnen verfolgte und von keinem Meister in Tiefe des Gefühls und schöpferischer Phantasie übertroffen, von keinem Maler in der Beherrschung des Lichtes und in der Radirkunst erreicht wurde.

Aachen. Dr. Sträter.

Züge aus Thorvaldsen's Künstler- und Umgangsleben. Von Kammerassessor Carl Frederik Wilckens. Mit seinem Bilde. Nach der zweiten dänischen Ausgabe von Theodor Schorn. Copenhagen. Salmonsen. 1875. 8⁰. VII. 131. S.

Thorvaldsen und seine Kunst. Ein Lebensbild von Professor Dr. M. Hammerich. Aus dem Dänischen. Gotha. Gustav Schloeßmann. 1876. 8⁰. XII. 163 S.

Thorwaldsen. Sein Leben und seine Werke, von Eugène Plon. Aus dem Französischen nach der zweiten Auflage übersetzt von Max Münster. Mit 37 Holzschnitten nach Zeichnungen von E. Gaillard. Wien, Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn. 1875. 8⁰. 352 S.

Die Literatur über Thorwaldsen ist, wie das bibliographische Verzeichniß in der großen französischen Ausgabe der Lebensbeschreibung von Eugène Plon sie darlegt, selbst von gelegentlichen Mittheilungen in Zeitschriften, Reiseberichten und Briefen abgesehen, eine ziemlich umfangreiche. In den meisten Fällen lautet das Urtheil über seine künstlerische Bedeutung zu Gunsten einer panegyrischen Auffassung, bis in neuester Zeit der maßlos bewundernde Ton einer richtigeren Würdigung wich, die auch die Schranken seiner Begabung kennzeichnete. Wie aus dem Charakterbilde des Naturmenschen bei näherer Beleuchtung auch menschliche Schwächen und nicht ausschließlich Glanzseiten an's Licht treten, so ist auch nach eingehender Prüfung seiner Werke ersichtlich, daß das äußerlich Formale und der Ausdruck der Reflexion weit mehr als die Tiefe der künstlerischen Empfindung überwiegt. Bei alledem aber ist festzuhalten, daß Thorwaldsen's großartige Kunstthätigkeit in der Reproduction der antiken Ideale mit neubelebender Kraft die moderne Plastik durchdrungen und sogar der Kunstindustrie zum Segen gereicht hat. Aus diesem Grunde erklärt sich auch das populäre Ansehen seiner Werke und die in den letzten Jahren wiederholte Darstellung seines Lebens und Schaffens. Von den angezeigten Büchern kommen die ersteren für die Leser der Zeitschrift weniger in Betracht als das dritte.

Die Schrift von Wilckens soll, wie das Vorwort besagt, dazu dienen, „das schöne Bild des weltberühmten Künstlers, das mehrere ausgezeichnete Verfasser in ihren Schriften so klar

geschildert haben, noch lebhafter darzustellen." Mit pietätvoller Gesinnung sucht der Verfasser, der als treuer Diener Thorwaldsen in den letzten Lebensjahren zur Seite stand, seine persönlichen Erinnerungen in 66 Einzelschilderungen, die den Eindruck voller Glaubwürdigkeit erwecken, wiederzugeben. Die Darstellung verläuft im Tone alltäglicher Gesprächsweise und leidet häufig an Breite, wie Unbeholfenheit des Ausdrucks. Eine wesentliche Bereicherung unserer bisherigen Kenntniß Thorwaldsen's ist durch das anspruchslose Büchlein, das auch in Plon's Arbeit berücksichtigt wurde, nicht erzielt.

Die zweite Monographie ist aus einem Vortrage entstanden und in erweiterter Gestalt mit Beibehaltung des populären Charakters veröffentlicht und mit Geschick übersetzt, um auch weiteren Kreisen die Entwicklungsgeschichte des Künstlers in der denkbar einfachsten Gestalt gegenwärtig zu halten. Die literarischen Quellen sind zu dem Zwecke mit Umsicht benutzt. Wenngleich die Arbeit ihr dänisch-nationales Gepräge keineswegs verleugnet, so wird doch die allgemein verständliche Form, die vielleicht hie und da allzu geringe Ansprüche an den Leser erhebt, dem Buche in Volksbibliotheken leichten Eingang verschaffen, besonders wenn die beigefügten guten Holzschnitte um eine beträchtliche Zahl vermehrt werden.

Für gebildetere Kreise ist die Biographie von Plon das bei Weitem empfehlenswertheste Werk. Die französische Ausgabe liegt in größerem und kleinerem Formate vor und ist in zwei englischen, einer italienischen und einer deutschen Uebersetzung erschienen.

Der Verfasser hat das schwerfällig aufgehäufte Material in den Werken Thiele's in knappe, lesbare Formen umgeschmolzen, mit eifriger Sorge und Hülfe der überlebenden Freunde Thorwaldsen's manches Neue beigebracht und das Lebensbild des Künstlers im Zusammenhange mit seiner Zeit und Umgebung entworfen. In der biographischen Erzählung, welche durch Excerpte aus der neueren einschlagenden Literatur in Anmerkungen und durch Mittheilungen aus den Tagebüchern von Fanny Caspers, S. 105—114 in der deutschen Ausgabe, erweitert ist, entwickelt der Verfasser seine eigentliche Stärke. Die Sonderung nach zwei Abtheilungen, Leben (S. 1—264) und Werke (S. 265—338), ist in der praktischen Durchführung nicht gelungen, insofern bereits im ersten Theile zahlreiche Werke eingehend besprochen werden. Wie hier, so ist auch im zweiten Abschnitte die ästhetische Würdigung und Charakteristik der Einzelwerke häufig zu allgemein gehalten. Die Angaben über die unterscheidenden Merkmale seiner Kunst von der Antike und derjenigen seiner Zeitgenossen entbehren nicht selten einer scharfsinnigen, höheren Anforderungen genügenden Diction und Gedankentiefe, wie sie z. B. in der überlegenen Rauch-Biographie von Eggers zu finden ist. Der Hang zur möglichst populären Darstellung mag auch hier den Ausschlag gegeben haben. In der sonst vortrefflichen Uebersetzung ist S. 28 statt „Betäubung" besser „Begeisterung" zu lesen. Die Holzschnitte sind der übrigen Ausstattung des Buches nicht würdig.

Weimar. Lionel von Donop.

Die Statue des Phidias von Johannes Schilling.

Mit Abbildung.



Vor einiger Zeit ist das Leipziger Museum durch ein neues Werk von Joh. Schilling, eine Marmorstatue des Phidias, bereichert worden. Sie ist ein Geschenk des Herrn Hofrath Petschke in Leipzig und ziert als Gegenstück zu Hähnel's schöner Raffaelstatue die östliche, mit Frescomalereien von Prof. Theod. Große geschmückte Loggia des Museums, deren reiche künstlerische Ausstattung mit der Aufstellung dieses vortrefflichen Werkes zu einem würdigen Abschluß gelangte.

Das Dresdener Museum besitzt unter seinen ornamentalen Bildwerken eine Phidiasstatue von Rietschel, die Münchner Glyptothek eine solche von Wagner; von beiden ist die Schilling'=

sche wesentlich verschieden, und beiden gegenüber verdient sie nach unserem Dafürhalten den Preis. Ein bedeutendes antikes Vorbild, an das sich die Künstler beim Entwurf dieser Statuen hätten halten können, ist nicht überliefert. Bekanntlich hatte Phidias sein und des Perikles Bildniß in der Reliefdarstellung einer Amazonenschlacht angebracht, welche den Schild seiner Athene Parthenos zierte; in der antiken, gegenwärtig im Britischen Museum zu London befindlichen Nachbildung dieses Schildes hat sich auf Grund der Beschreibungen antiker Schriftsteller das Porträt des Meisters in der Figur eines kahlköpfigen Kämpfers nachweisen lassen; als Vorbild konnte diese schwache und stark beschädigte Kopie bei der Darstellung des Phidias jedoch kaum in Betracht kommen. Lediglich um eine freie Erfindung, um eine ganz ideale Charakterdarstellung konnte es sich dabei handeln, um eine solche, wie wir sie in den antiken, vielbewunderten Homerbüsten erblicken, die ja auch keine Porträts, sondern reine Kunstschöpfungen sind. Wird die Aufgabe, die es hier zu lösen galt, in ihrer ganzen Größe gefaßt, so ist es in der That keine andere, als die einer künstlerischen Personifikation des Geistes der Phidias'schen Plastik. Die großen, von den Alten mit der höchsten Begeisterung gepriesenen Werke von Phidias' eigener Hand, der Zeus zu Olympia, die Athene Parthenos und die Athene Promachos, sind zu Grunde gegangen, aber aus den Ueberresten der herrlichen Werke seiner Schule, der großartigen Skulpturen des Parthenon, redet der Genius des Meisters noch mit gewaltiger Sprache. Dieser Bildwerke sollen wir uns erinnern dürfen, wenn wir einer Statue des Phidias gegenübertreten — und ist auch nur ein Hauch der Großartigkeit jener unvergänglichen Schöpfungen in einem solchen Bilde festgehalten, so werden wir den Künstler preisen, dem dies gelang.

Eine hohe Mannesgestalt, angethan mit dem kurzen griechischen Chiton, der den rechten Arm und die mächtige, breit gewölbte Brust frei läßt, stolz aufgerichtet, steht der Schilling'sche Phidias vor uns, das Haupt, dessen Bildung in den allgemeinen Formen an den Typus des Sophokles gemahnt, mit dem Blick der Inspiration leicht emporgewendet, während sich in der kraftvollen und festen Haltung der Gestalt eine plastische Ruhe bekundet, die im Kontrast mit der bewegten, elastischen Haltung der Raffaelstatue doppelt charakteristisch erscheint. Der Gegensatz zwischen dem Charakter des Bildhauers und dem des Malers, zugleich der Gegensatz zwischen Antike und Renaissance kommt in diesen beiden Gestalten wirkungsvoll zum Ausdruck. Die Attribute der Phidiasstatue, originell und charakteristisch gewählt, haben Bezug auf die verschiedenen Arten der Technik des griechischen Meisters, dessen Werke bekanntlich theils in Erz, theils in Gold und Elfenbein, theils auch in Marmor ausgeführt waren. Die Wahl des Attributs, das ihn als Elfenbeinbildner kennzeichnet, konnte vielleicht als ein Wagniß erscheinen; doch ist dasselbe, ein mächtiger Elephantenzahn, den Phidias mit der Linken gefaßt hält, künstlerisch so glücklich behandelt, die Formen desselben gehen mit den Linien der Figur so vortrefflich zusammen, daß die Bedenken gegen die unmittelbare Verständlichkeit dieses Attributs nicht schwer in's Gewicht fallen, zumal doch sicher ein Jeder, der von Phidias weiß, auch von seiner Elfenbeintechnik Kenntniß hat; in stofflicher Hinsicht ist das Elfenbein deutlich genug charakterisirt, die Spitze des Zahnes ist abgeschrägt und in das untere breite Ende ein Auge eingeschnitten, um den künstlerischen Zweck des Materiales anzudeuten; hiergegen läßt sich allerdings einwenden, daß man das Elfenbein jedenfalls nicht auf diese Art zu plastischen Formen verarbeitete, doch wirkt das eingeschnittene Auge als Belebung und Unterbrechung der leeren Fläche nur günstig. In der Rechten hält Phidias Hammer und Meißel, die Instrumente des Marmorarbeiters; zu Füßen der Statue, von dem auf der Rückseite in schönen Falten bis auf den Sockel herabreichenden Obergewand halb verdeckt, liegt die Kelle des Erzgießers, ein abbozzirter Marmorblock zur Rechten der Figur zeigt auf der Stirnseite die Skizze des olympischen Zeus. Auch in technischer Hinsicht von großer Vortrefflichkeit, ist diese Statue, die neben den imposanten Gestalten des Niederwalddenkmals heranwuchs, ohne Zweifel ein Werk, auf dessen Besitz das Leipziger Museum stolz sein darf. λ.



Notizen.

Madonna mit dem segnenden Kinde, von Cima da Conegliano. Radirung von J. Eissenhardt. — Das Bild befindet sich im Städel'schen Institut zu Frankfurt am Main, und zwar seit 1833, in welchem Jahre es aus der Sammlung Baranowski für 2500 fl. erstanden wurde. Hinter einer Marmorbrüstung, an welcher sich ein Zettel mit der Aufschrift: Joannes Baptist Coneglian^{s}. R. fecit befindet, sitzt die Madonna und hält den Knaben, welcher auf ihrem Knie stehend sein Händchen zum Segnen erhebt. Gar schön hat der Maler in der Mutter die demuthsvolle Hingebung und das gleichsam scheue Zurücktreten hinter dem der Welt das Heil bringenden Kinde zum Ausdruck gebracht, das trotz seiner Kindlichkeit doch so viel größer und bedeutsamer ist als die Mutter: sie schaut auf die den Segen empfangenden mit dem vollen Bewußtsein, daß sie nur das verdienstlose Werkzeug der Gnade ist. Andrerseits aber hat der Maler dem Kinde doch nicht den kindlichen Charakter genommen: es muß von der Mutter gehalten und gestützt werden; über dem Ausdruck der welterlösenden Kraft geht das Wesen der menschlichen Hülle nicht verloren, wie es sich trefflich in den vollen runden Gliedern, in dem unbeholfen gehaltenen linken Arm mit dem geöffneten Händchen, in der Haltung des Kopfes und selbst in der segnenden rechten Hand ausprägt, die noch nicht die volle Herrschaft über die Bewegung der Finger erlangt hat. Die Farbenwirkung ist eine sehr kräftige: von dem grünen Vorhang hebt sich das weiße Kopftuch der Maria wirksam ab und schlingt sich so glücklich noch über Brust und Schultern, daß der blaue Mantel erst im tiefsten Schatten mit dem grünen Grund zusammenstößt. Das Kleid ist roth; an den Aermeln sieht ein gelbes Untergewand hervor. Hell und leuchtend aber strahlt der Körper des ganz nackten Knaben. Durch das Fenster fällt der Blick in die weit zurückgehende Landschaft, die in drei immer steiler sich erhebenden Bergzügen sich darstellt. Das Bergschloß fehlt auch auf diesem Bilde Cima's nicht. Die letzten Gipfel stoßen an den in lichtem Gold erglühenden Horizont, während am oberen Theil des Himmels leichtes Gewölke steht. V. V.

Marmorbüste aus Scala. In seiner Schrift über den Stil des Nicola Pisano S. 12 gedenkt Prof. E. Dobbert einer Marmorbüste, ähnlich der vielbesprochenen „Sigilgaita“ im Dom zu Ravello, welche in dem benachbarten Scala früher über einem Thor in der Nähe des Domes aufgestellt war und sich dann im Besitze des Herrn Giuseppe Pizzoferri zu Scala befand. Es dürfte die Kunstforscher interessiren, zu erfahren, daß dieses für die Geschichte der mittelalterlichen Skulptur Unteritaliens wichtige Bildwerk unlängst durch Kauf in den Besitz eines Breslauer Kunstfreundes übergegangen ist. Wir knüpfen daran die Hoffnung, das Werk bald durch Photographien oder Abgüsse weiteren Kreisen zugänglich gemacht zu sehen.

C. v. L.



CIMA DA CONEGLIANO PINX. J. EISSENHARDT RAD.

MARIA MIT DEM SEGNENDEN KINDE.

Das Original im Städel'schen Institut zu Frankfurt.







Der Gnadenaltar zu Vierzehnheiligen.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIII.

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.

Studien zur Architekturgeschichte
des 17. und 18. Jahrhunderts.

Von Robert Dohme.

I.



er der Baugeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts in den Ländern diesseits der Alpen näher getreten, der wird die Hindernisse, welche die auf diesem Gebiete noch herrschende Namenverwirrung ihm bereitet, empfunden haben. Selbst unter Fachmännern ist es heute kaum möglich, sich gegenseitig ein klares Bild von irgend einem Bauwerk der Zeit zu machen, weil die Beziehungen auf allgemein Bekanntes und damit die Möglichkeit prägnanter Bezeichnung noch fehlen. Dem zu begegnen, ist der Zweck dieser Studie. Nachdem sie die Stilunterschiede in ihren Hauptzügen skizzirt hat, geht sie auf einige besonders wichtige Bauten und Baugruppen der Zeit näher ein, um so an deren Formen Muster für die Vergleichung aufzustellen. Diese Baubeschreibungen wollen nichts weniger als eigentliche Analysen sein, die eben so viel Bogen wie die jetzige Schilderung Seiten füllen würden, sondern versuchen, in möglichst knappen Grenzen das charakteristische Gepräge des Werkes zur Anschauung zu bringen. Ich knüpfe an diese Arbeit die Bitte an alle Fachgenossen, namentlich auch an Architekten, mich in meiner Bearbeitung der Architekturgeschichte dieser Periode durch Notizen über ihnen bekannte Bauwerke gütigst unterstützen zu wollen.

Es hat auf den ersten Blick etwas Befremdendes, daß die so fröhlich auf allen Gebieten des Kunstschaffens erblühende deutsche Renaissance, kaum zu allgemeiner Entwickelung durch das Land gelangt, schon wieder zu Grunde geht. Erst seit dem Jahre 1520 etwa kam der bis dahin nur in vereinzelten Beispielen auftretende neue Stil allgemeiner in Aufnahme, und noch vor dem Ende desselben Jahrhunderts finden sich Anzeichen in Menge, daß auf dem bisherigen Wege nicht weiter zu kommen, daß die Architektur in einen Zustand der Verwilderung gelangt war, von der nur eine völlige Aenderung der Grundanschauungen sie befreien konnte. Freilich entstehen noch bis tief in's 17. Jahrhundert hinein hier und da einzelne hervorragende Werke derselben Richtung, das aber sind nachgeborene Kinder, wie die Kunstgeschichte deren auf allen Gebieten hat; sie mögen hervorragend schön sein, für die Erkenntniß der fortschreitenden Entwickelung haben sie keine Bedeutung.

Die Ursache dieses frühen Ablebens einer Richtung, welche doch durchaus volksthümlichen Charakter getragen, ist weniger in der allerdings mitwirkenden Ungunst der poli-

tischen Verhältnisse als in dem Wesen des Stiles selbst zu suchen. Was wir in der Architektur „deutsche Renaissance" nennen, ist streng genommen, gar kein Baustil, sondern nur eine Dekorationsweise, die sich mit allen Konstruktionsformen verträgt: weder in Grundriß noch in monumentaler Deckenbildung bringt sie es zu irgend charakteristischer Gestaltung. Wohl nimmt man im großen Ganzen statt des Spitzbogens der Gothik den Rundbogen wieder auf, aber dieß geschieht mehr aus ästhetischen Rücksichten, als daß ein konstruktives Bedürfniß für diese bestimmte Kunstform vorgelegen hätte. Ebenso zog man die Konsequenzen, welche die Anwendung des Rundbogens für das System von Grundriß und Aufbau hätte haben sollen, nur in beschränkter Weise. Er blieb eben mehr ein dekoratives Moment. Man sehe darauf hin die wenigen monumentalen Kirchenbauten der Zeit an, etwa die Marienkirche in Wolfenbüttel oder die Universitätskirche zu Würzburg.

Am wohlsten fühlt sich die deutsche Renaissance auf architektonischem Gebiet in der Façadendekoration, in der geschickten, oft ungemein reizvollen Ausbildung von Portalen, Erkern, Giebeln; hier bindet sie sich an keine theoretischen Regeln, sondern überläßt alles der frei sich ergehenden künstlerischen Phantasie. Eine Dekorationsweise aber, der das feste Gefüge der konstruktiven Grundlage fehlt, ist, so schön sie in einzelnen Fällen auftreten möge, doch schon im Verfall. So kommt es, daß im 16. Jahrhundert bereits in Deutschland eintritt, was sich im 18., damals von Frankreich ausgehend, wiederholt, nämlich die Uebertragung der Dekorationsweise des Innern auf das Aeußere. Das 18. Jahrhundert bewegt sich dabei im großen Ganzen mehr in der Gedankenwelt der Stuck-Dekoration, das 16. mehr in der der Schreinerarbeit und der Holzschnitzerei. So finden wir denn auch, bezeichnend genug, neben dem allerdings zu größtem Ansehen gelangten Straßburger Baumeister Wendel Dietterlein seit 1580 etwa eine ganze Reihe von Kunsttischlern mit der Herausgabe architektonischer Lehrbücher beschäftigt (vergl. Lübke, Deutsch. Renaiss., S. 151 ff.), welche in den mannigfachsten Entwürfen zu baulichen Einzelheiten die deutsche Renaissance bis an die Grenze äußerster Verwilderung führen. Die Phantasie würde erlahmen, noch verschrobenere, verschnörkeltere und ausschweifendere Formen zu erfinden, als hier aufgetischt werden. Auch handelt es sich in jenen Lehrbüchern — Dietterlein mit eingeschlossen — fast nie um die Aufstellung und Durchbildung bestimmter architektonischer Programme (Palast, Wohnhaus, Kirche und deren Einzelheiten) wie sonst bei den Theoretikern, sondern lediglich um Beibringung einer Anzahl phantastischer Portal-Giebel-, Fensterdekorationen, Fries- und Rahmenfüllungen, Kartuschen rc., gerade so wie im 18. Jahrhundert die „neuen und graziösen Inventionen" von allerlei Bautheilen den Markt überschwemmten. Die beliebige Zusammensetzung und Verwerthung der gebotenen Motive wird dabei, als unwichtiger, dem Gutachten jedes Einzelnen überlassen. Dem entspricht es denn auch, daß die damals thätigen Meister, soweit bisher Archive über sie Auskunft gegeben, im Durchschnitt nur einseitig entwickelte, wenn auch gelegentlich hochtalentvolle Handwerker gewesen zu sein scheinen, wenn nicht Ingenieure in die „bürgerliche Baukunst" übergreifen. Einzelne Ausnahmen, wie die Familie Holl in Augsburg, Eucharius Holzschuher in Nürnberg oder Schickhardt in Stuttgart, machen die Regel um so auffallender; und nicht ohne Grund unterscheiden sich die Bauten dieser Männer durch strengere Formgebung, Gesetzmäßigkeit und künstlerische Klarheit in Grundriß und Aufbau auffallend von dem sonst Geleisteten.

Aehnliches vollzog sich gleichzeitig in Frankreich, nur mit dem Unterschied, daß, der

nationalen Begabung entsprechend, die fast unerschöpfliche Erfindungskraft der deutschen Meister bei den Franzosen gegen ein feineres Gefühl für Durchbildung der Einzelform und für zierlich elegante Verhältnisse zurücktritt. Hier wie dort spielt man in der Früh-Renaissance mit den aus der Antike überkommenen Formen, hier wie dort tritt später die italienische ornamentlose Hoch-Renaissance nur in vereinzelten Beispielen auf, hier wie dort zeigt sich im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts eine steigende Verwilderung der Formen: man denke an das im Stil Ludwig's XIII. beliebte Zerschneiden der Säulen und Pfeiler durch Quaderstücke, an seine mannigfach gekröpften und in einander geschobenen Giebel, an die phantastischen Kartuschen von Hausteinen inmitten der Rohbauflächen, an die willkürliche, oft geradezu sinnlose Verwendung der einzelnen Formenelemente des Alterthums, wie des Triglyphen, des Eierstabes u. s. w., mit einen Wort an die ganze zügellose Ornamentik jener Zeit.

Während aber in Deutschland die schwere Nothzeit des Krieges das Leichentuch über die in ihren eigenen Auswüchsen erstickende Kunst breitete, wurde in Frankreich in demselben zweiten Viertel des Jahrhunderts unter günstigeren äußeren Verhältnissen die Reaktion gegen die bestehende Richtung an der Hand des literarischen Studiums durchgeführt. Die Kunsthandwerker, welche die Architektur unter Ludwig XIII. beherrschen, werden durch eine Generation gelehrterer Architekten verdrängt, welche die Grundlage ihrer Kunst in dem Studium Vitruv's und seiner italienischen Bearbeiter sehen.

Jetzt gilt nicht mehr Erfindung und künstlerische Durchbildung der Einzelheit als Prüfstein für das Können des Architekten, nunmehr beurtheilt man ihn nach der Gesammtanordnung seines Werkes: „die Schönheit der Architektur beruht in der Symmetrie, in der harmonischen Uebereinstimmung des Ganzen, in der Majestät und Pracht der Verhältnisse. Nur eine untergeordnete Kraft, die nicht im Stande ist, das Gebiet ganz zu beherrschen, kann den Hauptwerth eines Werkes im reichen Detail sehen.“ Im Gegensatz zur freien, nur durch das eigene Erfinden in Schranken gehaltenen Gestaltungslust der älteren Zeit zwängt man jetzt die architektonische Formensprache in die Grenzen der fünf Säulenordnungen Vitruv's ein, die um eine sechste zu vermehren, der Ehrgeiz der besten Kräfte ist. Wie der Alexandriner im 17. Jahrhundert die kanonische Form für den Tragiker ist, so sind es die Elemente der Säulenordnungen für den Architekten. Und schon unterscheidet man zwischen den drei griechischen Stilarten und den beiden römischen Varianten; denn mit dem erwachenden Sinn für Reinheit der Verhältnisse und Klarheit der architektonischen Glieder kommt jetzt auch der Werth der griechischen Baukunst, soweit man über sie aus Vitruv und den wenigen bekannten Ruinen unterrichtet war, zum Bewußtsein der Künstler. „Bei den Griechen hat die Baukunst ihre Höhe erreicht; ihnen muß man nachstreben, wenn man Tüchtiges erreichen will, denn was etwa seit ihren Tagen im weiteren Verlauf der geschichtlichen Entwickelung hier und da Gutes geleistet worden, ist doch lediglich dem Einfluß der griechischen Kunst zu danken. Die drei griechischen Ordnungen besitzen so außerordentliche und eigenartige Schönheit, daß daneben die beiden lateinischen den Vergleich nicht aushalten können; die toskanische ist roh, armselig, bäuerisch, noch verwerflicher die Kompositordnung, welche kaum den Namen eines neuen Systems verdient; ihr insbesondere ist die Schuld an der Verwilderung der Gegenwart zuzuschreiben, sie muß den architektonischen Unsinn ungebildeter Handwerker decken, die sich ihres Namens bedienen, um allerlei krauses Zeug in die Welt zu setzen (pour en gotthizer à leur caprice).“ Vergl. Chambray, Parallèle d'architecture antique et mo-

derne, Paris 1650 und 1702. Das waren die Grundsätze, welche gegen 1650 in Frankreich zur Herrschaft gelangten und jene Bauweise herbeiführten, die wir gemeinhin unter dem Namen Barockstil verstehen.

Schwer wiegt oft der Nachtheil, den ein einziger ungeschickt gefundener Name dem Fortgange der Forschung bereitet. Ich erinnere daran, wie lange die „byzantinische" Legende in der Baugeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts Verwirrung angerichtet hat. So muß auch die herkömmliche Gesammtbezeichnung „Barockstil" für die europäische Architektur des 17. Jahrhunderts über Bord geworfen werden. Unter diesem Namen verstehen wir in erster Linie die Stilentwickelung, welche die italienische Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts darbietet. Da hier nun im Gegensatz zur Hoch-Renaissance das Streben nach malerischem Reiz zum Siege kommt, und mit ihm an Stelle der bisherigen strengen Kompositionsgesetze größere Willkür tritt, so liegt es auf der Hand, daß man, ohne Verwirrung anzurichten, nicht denselben Namen auch für die umgekehrte Entwickelung gebrauchen darf, wie sie sich in Frankreich vollzieht. Die französische Kunst kennt, vereinzelte italienisirende Beispiele abgerechnet, keinen Barockstil, wenn man nicht etwa das Louis XIII., was doch noch zur Renaissance gehört, so bezeichnen will. Deshalb werden wir uns in Deutschland dazu verstehen müssen, die Stilwandlung, richtiger die Dekorationswandlung der französischen Architektur in diesen beiden Jahrhunderten ebenso zu bezeichnen, wie die Franzosen selbst es thun, nämlich nach den verschiedenen Regenten. Freilich deckt sich auch so nicht immer ganz die Regierungszeit des Fürsten mit dem auf seinen Namen getauften Stil: das Louis XIII. erstreckt sich bis in die Regierung Ludwig's XIV. hinein, die Dubarry wohnte in Gemächern im Stil Ludwig's XVI.[1]), aber wir sind doch damit im Stande, bestimmte Formen der Entwickelung auch mit bestimmten Namen zu nennen.

Das Gemeinsame der durch die verschiedenen Länder Europa's so mannigfach schillernden Entwickelung dieser Perioden, man könnte sagen die Aesthetik der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts hat A. v. Zahn in seinen geistvollen Aufsätzen „Barock, Rococo und Zopf" in dieser Zeitschrift (1873) geschildert, die Charakteristik des Formalen habe ich selbst im Jahrgange 1874 der Zeitschrift „Im neuen Reich" wenigstens andeutungsweise zu geben versucht. Faßt man daneben das Ganze der historischen Entwickelung in Eins zusammen, so ergiebt sich, daß in Bezug auf Linienschönheit, Reinheit der Form, Klarheit der Gliederungen diese Zeit es zwar ihren Vorgängern nicht gleich zu thun vermag, in den meisten Fällen sogar tief unter ihnen steht, daß sie dagegen in Reichthum und Durchbildung der architektonischen Gedanken allen älteren Perioden vorangeht. Wenn man sie trotzdem schlechtweg als die „Zeit des Verfalls" zu bezeichnen pflegt, so beruht dies auf einem Nachsprechen des Urtheils, welches die klassicistische Reaktion vom Ende des vorigen Jahr-

1) Die früheste Regung des Louis XVI., welche mir bis jetzt bekannt geworden, zeigt sich in den Buchillustrationen: so in einigen Stichen von Choffard in dem 1752 in Paris erschienenen Werke von Briseux': Traité du beau essentiel dans les arts. 2 Bde. 4⁰. Vergl. namentlich Taf. 145, welche bereits Architekturformen im neuen Stil enthält. Blondel's Architecture française führt im zweiten, 1752 erschienenen Bande eine dem Louis XVI. angehörende Titelvignette, während die der beiden folgenden Bände (1754 und 56) wieder in die ältere Zeit zurückgehen. Die gleichfalls 1752 in 2 Bänden in Amsterdam erschienene italienische Uebersetzung des Lucrez von A. Maschetti mit Stichen von Eisen, Cochin u. A. zeigt in den Umrahmungen der Illustrationen reines Louis XVI. u. s. f.

hunderts über sie in Umlauf setzte. Damals kämpfte man gegen die formale Entartung, und einseitig, wie jede kämpfende Partei sein muß, sah man im Gegner nur die Mängel, übersah im leidenschaftlichen Hervorkehren des Reformbedürftigen die Vorzüge, in deren Besitz er thatsächlich war und die man so selbst aufgab. Das Resultat war bekanntlich jene Läuterung der Formgebung, die in Schinkel ihre glänzende Höhe erreichte, aber gleichzeitig die aus gewollter Selbstbeschränkung entstandene Verarmung der architektonischen Gedankenwelt, mit der unsere heutige Zeit noch kämpft.

Sieht man nun gar die vielgeschmähte Entwickelung der Architektur und Dekoration des 18. Jahrhunderts in dem damals culturführenden Lande, in Frankreich und in Paris an, so ergiebt sich ein merkwürdiger Gegensatz zwischen dem historischen Verlauf und den herkömmlichen ästhetischen Anschauungen. Der unverkennbare Aufschwung der Architektur und der von dieser abhängigen Kunstgewerbe in dem Frankreich des 19. Jahrhunderts knüpft nämlich nicht an die klassicistische Reaktion gegen die Kunst des 18. Jahrhunderts, wie man denken sollte, an, sondern an jene selbst; so viel Leben und Kraft, so viel gesunde Wahrheit steckt also doch in jener, daß sie den nachfolgenden Geschlechtern noch hinreichend entwickelungsfähige Keime zu bieten vermag. Das Louis XV. und XVI. ist der Ausgangspunkt der modernen französischen Entwickelung, und erst allmählich wandte sich der Geschmack unserer eklektisch tastenden Zeit den älteren Perioden zu. Freilich muß man sich, um dies recht zu verstehen, vor dem weitverbreiteten Irrthum hüten, als beginne die „neue Zeit" in Frankreich mit dem, was wir heute das Louis XVI. nennen; dies gehört vielmehr noch in die ältere Periode, ist nur eine jüngere Schwester des Louis XV. Nicht in die später beschrittenen Bahnen des Kaiserreich-Stiles wollen Caylus, Cochin und die übrigen literarischen und künstlerischen Gegner des „genre rocaille" einlenken, sondern einfach die Architektur ihrer Zeit von den Auswüchsen und naturalistischen Abenteuerlichkeiten, welche die zu überwiegender Bedeutung gelangten Zeichner und Dekorateure eingeführt, reinigen. Die ihnen vorschwebende Antike war dieselbe, welche Mansart, R. de Cotte, Oppenord und vor Allen der große Theoretiker des 18. Jahrhunderts François Blondel im Auge hatten, was sie anstreben ist die Rückkehr zum Geschmack vom Anfange des Jahrhunderts.

Gleichzeitig freilich machen sich bereits vereinzelt Strömungen geltend, welche den kommenden Bruch mit aller Tradition verkünden; wie die Vorzeichen der großen politischen Revolution weit zurückreichen in's 18. Jahrhundert, so auch die der künstlerischen. J. A. Gabriel's Pavillons am Versailler Schloß gehören dazu, entscheidender Soufflot's 1764 begonnene Kirche Ste. Geneviève (Pantheon), einzelne Theoretiker der Akademie predigen damals schon begeistert die Principien, welchen später Percier's und Fontaine's Wirksamkeit den entscheidenden Triumph bereitet.

Und Deutschland in der gleichen Zeit? Als nach hergestelltem Frieden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sich hier das bauliche Leben wieder regt, kommt, von der Kirche unterstützt, zunächst das italienische Barock in all den Ländern, welche dem katholischen Einfluß unterlagen, zur Herrschaft. Freilich fehlt dem damaligen Deutschen der Sinn für die vornehme, aber etwas kühle Pracht des älteren römischen Barockstils; ihm steckt der Sinn für reiche Ornamentik aus der Renaissancezeit her noch zu sehr im Blut, um darauf so schnell zu verzichten. Incrustation durch farbige Marmorarten oder Stucco lustro, wie sie in Italien beliebt waren, konnte das ärmere Land im 17. Jahrhundert nicht aufbringen; man begnügt sich, wo etwa Bauten dieser Richtung auftreten, mit dem bloßen

Abweißen der Putzflächen des Innern. Als hervorragende Beispiele der Art nenne ich die völlig ornamentlose, in den Formen sehr grobe Hauger Stiftskirche in Würzburg, erbaut von Petrini seit 1671, und den plastische Zuthaten mit gefälliger Architektur verbindenden Dom zu Fulda.

Deshalb schließt man sich lieber derjenigen italienischen Schule an, in welcher die Freude am Schmuck des Details, also an der Ornamentik, nicht erstorben ist, und die in natürlicher Folge davon maßvoller in dem „Fortissimo der Komposition“ bleibt, der venezianischen. Im Dom von Salzburg, in der Theatinerkirche zu München und — wenn auch in bedingterer Weise — im Prachtstück der deutschen Kirchenbaukunst des 17. Jahrhunderts, dem Dom zu Passau, haben wir es mit monumentalen Schöpfungen dieser Richtung zu thun. Erst später kommt dann im katholischen Deutschland das rückhaltslose Streben nach malerischem Reiz und mit ihm der Schwulst der Formgebung, das Schwingen und Krümmen aller Linien in Aufnahme, wie es Borromini in Mode gebracht und schlimmer noch als der Jesuitenpater Pozzo der einst hochgefeierte Theatiner Guarino Guarini († 1683) gepflegt hatte. Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts auftauchend, erhält sich diese Richtung bis tief in die Zeit des Rococo hinein. Beispiele: die Schloßkapelle zu Würzburg, die Abteikirchen zu Banz in Franken und Grüssau in Schlesien u. v. A.



Zwickel aus der Theatinerkirche in München.

Gleichzeitig aber schon mit dem Aufkommen der venezianischen Richtung beginnt von Norden, von Holland her, sich die Einwirkung der dortigen späten Blüthe der Renaissance bis tief in das Herz Deutschlands zu erstrecken. Da jedoch das tonangebende Bauwerk in Holland, das Stadthaus in Amsterdam, in seiner inneren Dekoration gleichfalls unverkennbar unter venezianischen Einflüssen steht, da ferner die deutschen Bauten, selbst wenn sie von geborenen Italienern oder Holländern ausgeführt sind, stets einen gewissen Grad von Selbständigkeit entwickeln, so ist es, bis archivalische Forschung nähere Aufklärung giebt, oft schwer zu unterscheiden, ob der Meister eines bestimmten Bauwerks seinen Ausgangspunkt in der italienischen oder der holländischen Richtung hat. Die Börse in Leipzig kann in dieser Beziehung als ein Beispiel für viele gelten. — Alle drei Geschmacksrichtungen fassen wir unter dem Namen des deutschen Barocks zusammen, in welchem wir als Unterabtheilungen die auf venezianischen, auf nordischen und auf römischen Einflüssen beruhenden Eigenarten zu unterscheiden haben.

Seitdem durch Ludwig XIV. Frankreich die tonangebende Macht in Europa wird und damit die französische Architektur eine weltgeschichtliche Bedeutung gewinnt, unterfällt natürlich das in seinen kleinen Souverainen die Sonne von Versailles anbetende Deutschland diesem Einfluß. Mit der Wende des Jahrhunderts zeigt sich derselbe an vielen Bauten diesseits des Rheins. In der kirchlichen Baukunst, um zunächst bei dieser zu bleiben, tritt von nun an oft eine Stilmischung auf, die bestimmter Namengebung spottet.

Die Bauten sind im Wesentlichen im Geiste des römischen Barocks komponirt, in der Innendekoration aber zeigen sie, vergröbert und oft untereinander verquickt, die Formen des Louis XIV., der Regentschaft und des Louis XV. Letzteres verliert durch die Uebertragung nach Deutschland viel von der zarten Anmuth, welche den französischen Werken dieses Stiles in Ermangelung reinerer Schönheit doch immer eignet; die Formen werden krauser, das Genre rocaille herrscht rückhaltslos, in den Silhouetten des Rahmenwerkes erkennt man oft, namentlich in Süddeutschland, die Linienführung der großen Barockschwingungen. [1]) Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts wird dann der äußere Aufbau wieder weniger nach malerischen Principien komponirt, das Schwingen, das Auf- und Abwogen, das Häufen der Glieder hört auf, es kommt mehr architektonische Klarheit, oft freilich auch nur Nüchternheit in die Gesammtanordnung; im Innern behauptet das Genre rocaille seine Herrschaft. Beispiele derart sind die Stiftskirche zu St. Gallen in der Schweiz mit noch ganz römisch-barocker Façade (vergl. die Abbildung), die Jesuitenkirche in Mannheim mit schon klassicistisch angewehtem Aeußeren, die Peterskirche in Mainz, die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen bei Lichtenfels in Franken, und ein wunderliches Beispiel von Vermischung italienischen und französischen Wesens, die in dem schwülstigen Reichthum der Dekoration fast beklemmend wirkende kleine St. Johanniskirche in der Sendlingerstraße in München. Diese deutsche Richtung der Kirchenbaukunst aber unterscheidet sich wesentlich von dem, was das Louis XV. auf diesem Gebiet geleistet. In Deutschland sucht man das Charakteristische des Stiles in der dem oft dürftigen architektonischen Gerüst aufgeklebten Ornamentik, zu welcher dann meist noch Bemalung kommt, in Frankreich umgekehrt in der sorgfältigen und feinen Durchbildung der architektonischen Glieder. Dort sah man in dem römischen Barock eines Borromini die höchste Entartung aller Architektur, der gegenüber man sich um so strenger an die Antike halten müsse. Jedenfalls täuschten sich die Franzosen nur in seltenen Fällen über die Leistungsfähigkeit des Genre rocaille; es war ihnen eine willkommene Ornamentik für Boudoir und Salon wie für das ganze Kunstgewerbe, bei monumentalen Bauten aber wußten sie es in bescheidene Grenzen einzuzwängen, während in Deutschland das Schnörkelwerk alles überzog. Man vergleiche darauf hin einige der wichtigeren französischen Kirchenbauten, z. B. St. Roch und St. Sulpice in Paris, die Kathedrale von Nancy und St. Sebastian ebenda mit den oben erwähnten und vielen ähnlichen deutschen Bauten.

Ziemlich den gleichen Gang der Entwickelung machte auch die Profan-Baukunst in Deutschland seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch. Nur in sehr wenigen Werken lebte nach dem dreißigjährigen Kriege die Gedankenwelt der deutschen Renaissance nach, vielmehr wird unmittelbar nach dem Kriege auch für die „bürgerliche Baukunst" der holländische und italienische Einfluß maßgebend. Die Bauten der ersteren Richtung finden sich vornehmlich in den ärmeren norddeutschen Landen, das eigentliche Centrum ihrer Verbreitung ist Berlin, wo die holländische Kultur in dem großen Kurfürsten und später in Friedrich Wilhelm I. eifrige Anhänger fand. Bescheidene Verhältnisse bei meist geringer Höhenerhebung zur Breite, Verzicht auf jede malerische Wirkung, knappe Formen, geringe Ausladungen der Profile charakterisiren diese Richtung. Der italienische Einfluß bringt dagegen die Vorliebe der römischen Palastarchitektur für groß-

---

1) Man vergleiche die Stiche der zahlreichen im Jerem. Wolff'schen Verlag erschienenen Musterblätter deutscher Zeichner mit der Stilbehandlung der Franzosen in den Sammelwerken eines Boffrand, Fr. Blondel u. A., um sich den Unterschied in der Auffassung beider Völker deutlich zu machen.

artige Massengliederung und imponirende Verhältnisse, für kräftige Details, malerische Häufungen der Glieder und plastische Zuthaten nach Deutschland. Als dann seit Beginn des 18. Jahrhunderts durch französische Vorbilder der alt deutsche Sinn für üppige Ornamentik wieder geweckt wird, da bedecken sich die immer höher aufsteigenden Façaden dieser Richtung mit einer Fülle des reichsten Ornamentes, dessen Einzelheiten meist jene Deutschland eigenthümliche Verquickung italienischer und französischer Ideen zeigen. Die Residenzen katholischer Fürsten und einzelne reiche Handelsstädte sind die Hauptpflanzstätten dieser Eigenart, die sich so gut mit dem italienischen Palasttypus wie mit dem altdeutschen Giebelhause verträgt. Wien, München, Bamberg, Prag, Dresden, Leipzig, Magdeburg, Danzig, Königsberg bieten eine Fülle glänzender Beispiele dafür, die bald mehr bald weniger Unabhängigkeit von den Ausgangspunkten der ganzen Richtung aufweisen; ihre edelste, zu klassischer Schönheit verklärte Blüthe findet dieselbe in Schlüter's Berliner Schloß. Bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus erhält sich diese Auffassung; als „Rococo" aber sollte man derartige Bauten selbst dann nicht bezeichnen, wenn sich in späterer Zeit hier und da der Muschelschnörkel zeigt, wenigstens so lange nicht, als die Gesammtskomposition auf die Gedankenwelt des Barock weist.

Neben dieser älteren Richtung, in der sich verschiedenartige fremde Einflüsse mischen, steht eine zweite Klasse von Palast- und Wohnhausbauten, welche allein von Frankreich beeinflußt sind. Bald mischt sich hier das Louis XV. mit allerlei selbständig deutschen Elementen, wie in den Schlössern zu Bruchsal, Carlsruhe, Mannheim, Nymphenburg, der bischöflichen Residenz zu Passau, in Poppelsdorf, dem Stadtschloß und Neuen Palais zu Potsdam, dem Schloß zu Rastatt, der Solitude bei Stuttgart, dem Hause des katholischen Casino's zu Innsbruck, einem Hause am Königsplatz zu Cassel, dem Asam'schen Haus in der Sendlingerstraße und dem Hause in der Kaufingerstraße Nr. 15 zu München, dem Hause zum Falken in Würzburg, bald tragen die Bauten rückhaltslos den französischen Stempel, z. B. die Amalienburg im Nymphenburger Park, die neue Residenz und das Aeußere des Theaters zu Bayreuth, letzteres in seinem Innern wieder ein Gemisch italienischen Barocks mit französischem Muschelwerk, das Schloß zu Brühl, der Flügel in der Münchener Residenz, welcher die Zimmer Kaiser Karl's VII. enthält, die Schlösser zu Sanssouci bei Potsdam, Stuttgart, Wilhelmsthal u. a.

Diese ganze Entwickelung nun, welche vom Stil Louis XV., aber nur von diesem, nicht etwa auch schon von seinen Vorgängern, beeinflußt ist, fassen wir in all' ihren Erscheinungsformen zusammen unter dem Namen „Rococo". [1])

Man darf sich aber den Gang der deutschen Architekturgeschichte dieser Zeit nicht so vorstellen, als folgten sich die einzelnen hier skizzirten Stilarten streng chronologisch: mit dem festen Mittelpunkt in politischer und kulturgeschichtlicher Hinsicht fehlt auch die Gleichmäßigkeit in der Zeitfolge der Entwickelung; die verschiedenen Stilrichtungen laufen in den einzelnen, durch politische und Zoll-Schranken von einander getrennten Landestheilen parallel neben einander her oder mischen sich sogar an demselben Bauwerk. In fast jedem baulustigen Vaterländchen erblüht ein eigener Provinzialismus, der sich dadurch erklärt, daß eine tonangebende Architekturschule, wie sie Frankreich in Paris, Italien in Rom, Venedig,

1) Das Eschenheimer Palais in Frankfurt, ist eins der wenigen Beispiele reinen Régencestiles in Deutschland. Der Zwinger in Dresden hat mit dem Rococo nichts zu thun. Der Bau begann 1711, also früher als sich die ersten Regungen des Louis XV. zeigen; in seinen Formen mischt sich spätes Louis XIV. mit italienischem Barock und stark entwickelter Eigenart.



Xyl. v. E. Helm. Druck v. Hundertstund & Pries.

Aus der Amalienburg im Nymphenburger Park.



Genua besaß, in Deutschland fehlt, wo die einzelnen Architekten bald mehr diesem bald mehr jenem fremden Einfluß unterliegen, je nach ihrem zufälligen Studiengange. Als Beweis dafür vergleiche man einige Bauten aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts, wo die Stilverwirrung ihre Höhe erreicht, unter einander: in Kur-Köln entsteht damals das Schloß Brühl, begonnen 1725 im neuesten französischen Geschmack, im Markgrafenthum Baden die Favorite bei Kuppenheim im schweren deutsch-italienischen Barock, beg. 1725, im Bambergischen die Klosterkirche Banz, ein echt borromineskes Werk, kaum eine Stunde



Aus der (protestantischen) Stephans-Kirche in Würzburg.

davon die Wallfahrtskirche Vierzehn Heiligen, ein Muster für deutsches Rococo, beg. 1743, in Berlin die Bauten Friedrich Wilhelm's I., erstaunliche Ernüchterungen und Verwässerungen der Barockformen, in Dresden ein Triumph künstlerischer Phantastik, der Zwinger, beg. 1711, und die katholische Kirche, beg. 1736 u. s. f. —

Dem Rococo folgt der Zopf.

Die zierliche und orginelle Dekorationsweise des Louis XVI., deren zarteste Blüthe vielleicht das heute leider ziemlich entstellte Boudoir der Königin Marie Antoinette in Klein-Trianon ist, kommt in Deutschland zu keiner allgemeinen Verbreitung. Von kirchlichen Bauten der Art sind mir bis jetzt nur die Innendekorationen der protestantischen Kirche zu Würzburg und der Capuzinerkirche in Mainz bekannt geworden, daran reihen sich einige Zimmer in Schlössern, die eben modern pariserisch ausgebaut wurden; unter

diesen ist der weiße Saal in der Salzburger Residenz mit seinen feinfühligen Profilen und der zarten Dekoration besonders hervorragend. Den Deutschen des 18. Jahrhunderts fehlte im großen Ganzen doch der Sinn für jene zierliche Grazie, jene ästhetische Feinschmeckerei, welche das Louis XVI. in seiner Reinheit zur Voraussetzung hat. Theils lebt sich bei uns das Rococo langsamer aus, theils nimmt der neue Stil in Deutschland eine andere Richtung; er treibt das Studium des Alterthums auf eigene Faust, unbekümmert um die eigenartige Pariser Auffassung. Dies zeigt sich schon bis zu einem gewissen Grade in der von dem Franzosen Ixnard erbauten Abteikirche zu St. Blasien im Schwarzwald, erb. 1768—1780, vor einigen Jahren abgebrannt, jetzt nothdürftig restaurirt, die eine originelle Verbindung des Pantheons mit dem Schöpfungswerk in der kirchlichen Baukunst des Louis XIV., der Kapelle von Versailles, zeigt, mehr noch in den Bauten Gontard's in Berlin und Potsdam, die ebensoviel wie vom Pariser Louis XVI. von der italienischen klassicistischen Strömung haben, welche seit Fuga und Ivarra in der dortigen Architektur gelegentlich auftritt und mit Servandoni zuerst über die Alpen wandert.

Noch kämpfen diese Richtungen mit dem langsam absterbenden Rococo, da setzen als Drittes bereits die Anfänge der Romantik zunächst auf literarischem Gebiet ein. Die mittelalterlichen Dichter werden hervorgesucht und gedruckt und mit ihnen die mittelalterliche Heldengeschichte; in einer Fülle von Buchillustrationen tritt die neue Richtung zuerst in die Kunst ein. Schnell greift die Mode um sich und führt eine veränderte Weltanschauung herauf; allmählich aber erst kann aus der Liebhaberei ein wirklich historischer Sinn sich entwickeln. So entsteht zunächst ein Gegensatz zwischen Wollen und Vollbringen, der später geborene Geschlechter oft geradezu komisch anmuthet. Aehnliches vollzieht sich auf dem Gebiete der Baukunst, die seit Winckelmann's und seiner Strebensgenossen Einfluß in die Breite zu gehen beginnt, sich mit vollem Bewußtsein der Antike in die Arme wirft. Freilich wird von den Architekten zunächst auch die Antike — wenn ich so sagen darf — romantisch aufgefaßt. Schon im Louis XV. führt man beständig das Vorbild des Alterthums im Munde, das Louis XVI. hielt sich geradezu für ein durch französische Grazie neubelebtes Griechenthum; diese überfeinerte Antike war es aber nicht, was man in Deutschland jetzt wollte, hier strebte man eine Art Ur-Antike an. Die schweren Formen, die lastenden Verhältnisse des altdorischen Tempels waren das Ideal der Zeit; egyptische Bau- und Skulpturformen und einzelne theoretische Anschauungen über Steinkonstruktion kommen beeinflussend hinzu: man stellt sich z. B. den einfachen Halbkreis als die natürlichste Form der Entlastung vor und wendet ihn nun mit Vorliebe als raumöffnendes Motiv, zumeist als Nische inmitten der Façade an und Aehnliches mehr.

So entsteht eine Baukunst, die zu den Ur-Formen zurückzukehren glaubt. Im Grunde ist sie nur die ältere Schwester der etwa ein Menschenalter später entstehenden romantischen Richtung in der Malerei; in beiden Fällen handelt es sich um rücksichtslosen Bruch mit dem Bestehenden, um Rückkehr zu den Ausgangspunkten der Kunst. Nur haben wir uns gewöhnt, das Wort „romantisch" ausschließlich mit dem Mittelalter in Verbindung zu bringen; diese antike Romantik [1]) bezeichnen wir, das Schrullenhafte, den Mangel an

[1]) Uebrigens tritt gleichzeitig in der Baukunst bereits die Schwärmerei für mittelalterliche Burgen auf; ein Hauptbeispiel dafür die Löwenburg im Park von Wilhelmshöhe bei Cassel. Wie früh bereits derartige romantische Anwandlungen sich zu regen beginnen, zeigt das in Potsdam unter Friedrich Wilhelm I. erbaute gothische Nauener Thor. — Im Journal oeconomique vom März 1752, S. 68 legte ein Pariser Architekt — wohl als der Erste auf literarischem Gebiet — seine Stimme zu Gunsten der Gothik ein. Vergl. Blondel, Arch. franç., L. IV, chap. IX.

historischem Verständniß in den Vordergrund kehrend, mit dem von spöttischer Beimischung nicht freien Namen „Zopf“, indem wir uns daran erinnern, daß jenes Geschlecht zwar den Zopf nicht erfand, ihn aber immer noch als charakteristisches Merkmal hinten trug, und fassen, freilich nicht glücklich, aber nach überkommenem Brauch, in diese Bezeichnung auch die vom Louis XVI. und der italienisch-klassicistischen Richtung beeinflußten Bauten mit ein.

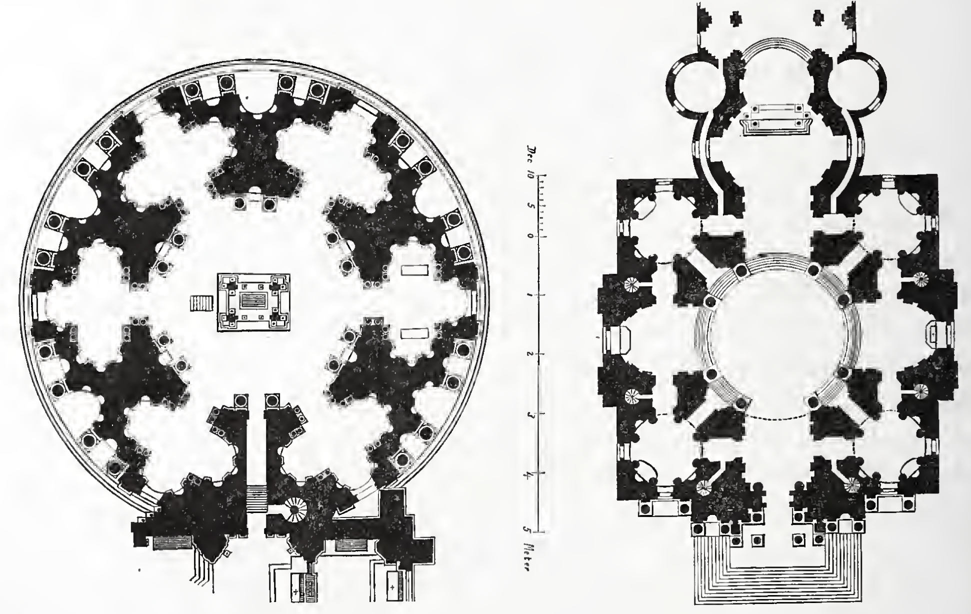
II.

Zwei römische Bauten, sowohl nach der historischen als nach der künstlerischen Seite die bedeutendsten, welche das 16. Jahrhundert in der ewigen Stadt hervorgebracht, sind es, welche die Entwickelung der Kirchenbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland beherrschen: St. Peter und der Gesù, beides heute Langhauskirchen mit Kuppel über der Vierung. Im St. Peter aber überwiegt selbst nach Maderna's Verlängerung des vierten Armes im Gesammteindruck die Centralanlage, und als Centralbau ist die Kirche vornehmlich auf die späteren an ihr studirenden Architekten von Einfluß gewesen. Es waren dies neben den Italienern besonders Franzosen, so daß Michelangelo's Wunderbau das Vorbild für eine stattliche Reihe von pariser Kirchen geworden ist. In Deutschland kommen größere Centralbauten überhaupt nur vereinzelt vor. Es gehören dahin zunächst die Schöpfungen des einzigen deutschen Baumeisters, der den Centralbau mit Vorliebe anwendet, Fischer's von Erlach: die Karlskirche, beg. 1716, und die Peterskirche, beg. 1702, in Wien und die Collegiatskirche in Salzburg, 1696—1707; ferner die Klosterkirchen von Ettal bei Partenkirchen, beg. 1744, und St. Blasien im Schwarzwalde, beg. 1768, endlich Bähr's Frauenkirche in Dresden. Kleinere Centralbauten finden sich natürlich häufiger, ich nenne nur die Dreifaltigkeitskirche, 1704—18, in München, die Cajetaner- und die Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, die Dreifaltigkeitskirche in Berlin. Ungleich seltener noch kehrt der Typus der Peterskirche in ihrer heutigen Gestalt hier wieder; bisher ist mir nur ein Beispiel von Bedeutung dafür bekannt geworden, der Dom in Salzburg, 1611—28 nach Scamozzi's Plänen von Solari erbaut.

Es sind die Jesuiten, welche die erste Kuppel in Paris errichten und zwar, ihrer Tradition entsprechend, in Verbindung mit einem Langhausbau, in der Kirche St. Louis-St. Paul, 1627—34.[1]) Diesem Beispiel schließen sich in der Folge eine Anzahl kleiner Ordens- und Pfarrkirchen an, während die beiden großen Pfarrkirchenbauten unserer Periode wieder, wie im 16. Jahrhundert St. Eustache gethan, den Grundriß von Notre Dame aufnehmen: St. Roch, beg. 1653 von J. Lemercier, vollendet nach Zeichnungen von R. de Cotte; St. Sulpice, beg. 1646 von Levau, Façade seit 1733 von Servandoni. Der Centralbau endlich kommt vornehmlich bei den Kirchenbauten zum Ausdruck, welche auf die Initiative des Hofes zurückgehen, so die Sorbonne, Val de Grâce, Invalidendom, Pantheon und Fr. Mansart's schönes, nur in einer Façadenansicht erhaltenes Projekt für die Kirche der Minimes bei der Place royale, d. h. also sämmtliche große Kuppelkirchen von Paris, denen man Mazarin's kleine Grabeskirche im Collége des quatre nations (Institut von Frankreich) noch anreihen kann. So nahe liegend es dem Aesthetiker auch erscheinen mag, die Ideenverwandtschaft zwischen dem monarchischen Princip und dem Centralbau als

1) Den ersten reinen Centralbau bietet Fr. Mansart's Kirchlein der Visitation de Ste. Marie, 1632, in der Nähe der Julisäule, welches den Grundgedanken des späteren Invalidendoms in den bescheidensten Formen und Maßen zum Ausdruck bringt.

Erklärung dieser Erscheinung heranzuziehen, so darf man sich doch nicht verhehlen, daß mit solchen Interpretationen die historische Erkenntniß wenig gefördert wird. Ohne deshalb aus der Thatsache irgend welches System aufbauen zu wollen, möchte ich einfach darauf hinweisen, daß das französische Königthum schon in der Renaissancezeit ein Beispiel so vollkommener Durchbildung des Centralbaues hervorgebracht hat, wie sich deren nur wenige in der ganzen Kunstgeschichte finden: die Kapelle der Könige aus dem Hause Valois in St. Denis, welche Katharina von Medici neben dem nördlichen Arm des Kreuzschiffes der dortigen Kathedrale als Grabeskirche für ihren Gatten Heinrich II., sich und ihre Kinder errichten ließ. An ein mittleres Zwölfeck legen sich hier sechs tiefe Kapellen, die kleeblattartig aus drei Halbkreisen gebildet sind; zwischen den Eingängen zu diesen Kapellen stehen im Hauptraum jedesmal zwei Säulen mit halbrunder Nische zwischen sich; acht ähnliche Nischen wiederholen sich in jeder Kapelle, in der jedesmal zwölf kleinere Säulen die Wände gliedern.



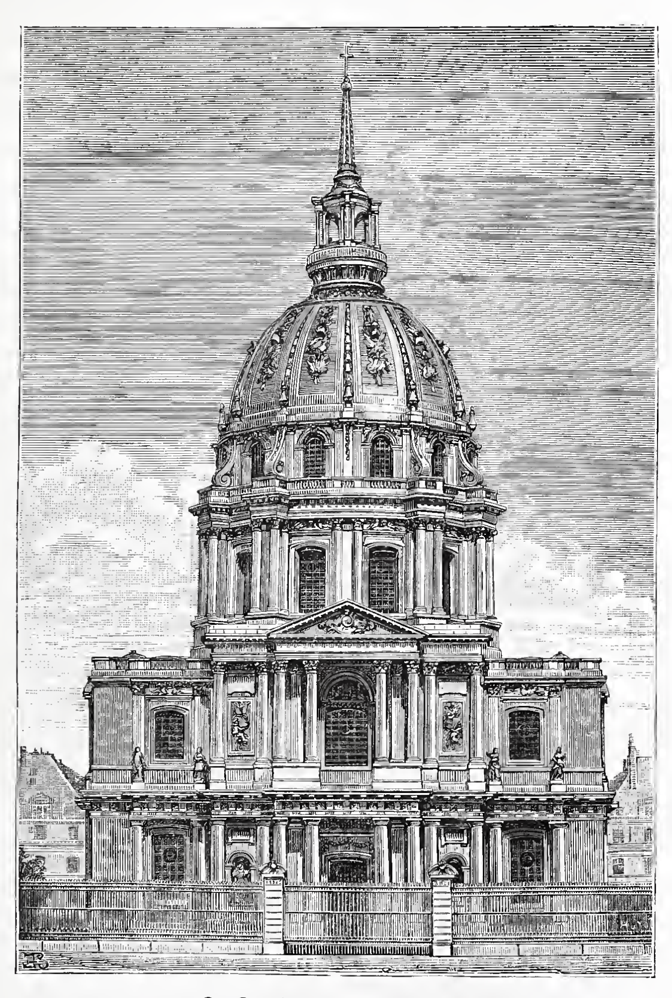
Ehemalige Grabkapelle der Könige aus dem Hause Valois bei St. Denis. Dom der Invaliden zu Paris.

Am Aeußern entspricht jedem der sechs großen Innenpfeiler eine mächtige halbrunde Nische, in die jedesmal drei kleinere münden, und die rechts und links von je zwei Säulen mit Nische dazwischen eingefaßt ist. Jede Kapelle öffnet sich mit einem Fenster gegen das Aeußere. Dem Geist der französischen Renaissance entsprechend, war das Innere aus zwei ziemlich gleichwerthigen Geschossen unten korinthischer, oben kompositer Ordnung gebildet, darüber wölbte sich die Kuppel. Unter ihr stand das gemeinsame Grab Heinrich's II. und der Katharina von Medici. Unter der Regentschaft Philipp's von Orleans wurde der nie ganz vollendete Bau — ich vermag nicht anzugeben, aus welchen Gründen — abgetragen und ist so neuerdings von der Kunstgeschichte fast vergessen worden [1]). Ob, wie Félibien vermuthet, Philibert de Lorme der Meister des Werkes ist (plusieurs croyent

1) Aufnahmen im sog. kleinen Marot und bei M. Félibien, Histoire de l'abbaye royale de St. Denis. Paris 1706. Fol.; der Grundriß allein in den bei Mariette erschienenen von P. Lepautre gestochenen Entwürfen de Cotte's für den Umbau der Abteigebäude. Guilhermy, Monographie de l'église royale de St. Denis, Paris 1848, hat für das Werk gerade sechs Zeilen übrig. — Leider sind die im Text mitgetheilten Grundrisse sämmtliche nach verschiedenen Maßstäben gezeichnet!

que le dessein est de Ph. d. L.) vermag ich nicht zu sagen, da die erst aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammenden Stiche keine zuverlässige Stilkritik gestatten.

Wie dieser Bau ohne Vorstufen in der französischen Architekturgeschichte dasteht, so fehlt ihm auch die Nachfolge. Als J. Lemercier den Reigen jener Gruppe von Kuppelbauten, welche Paris vor allen andern Städten auszeichnet, mit seiner Kirche der Sorbonne beginnt, schwebt ihm nicht der reine Centralbau, wie hier, sondern die Verbindung desselben mit einem allerdings von der Kuppel beherrschten Langhause vor.[1]) Als Grabeskirche

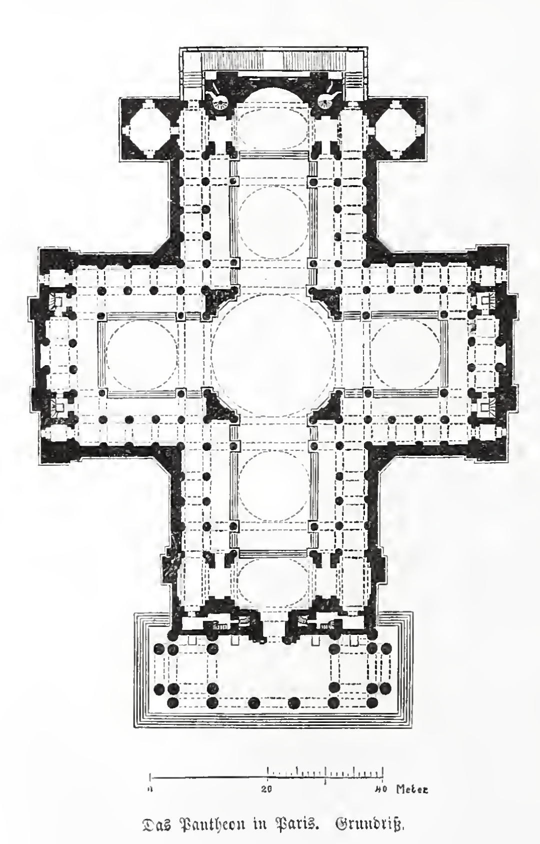


Der Dom der Invaliden zu Paris.

für den Cardinal Richelieu wurde der Bau in den Jahren 1635—53 errichtet. Ein dreischiffiges Langhaus durchdringt in der Mitte das nur wenig ausladende, aber ein Drittel der ganzen Länge einnehmende Querschiff; über der quadraten Vierung steigt auf hohem Tambour die Kuppel auf, deren mächtige Pfeiler die Verbindung der Nebenschiffe durchbrechen. Der Grundgedanke ist somit noch ein höchst einfacher. Uncanellirte korinthische Pilaster gliedern die Wände des Hauptschiffes, figurengeschmückte Nischen zwischen

1) Da es mir hier nur auf die Hervorhebung dieser eigenartigen Gruppe als Ganzes ankommt, so begnüge ich mich mit der flüchtigsten Hindeutung auf die einzelnen Bauten, über welche zudem reiches Material vorliegt. Sorbonne und Val de Grâce haben auch ihren Platz schon in Lübke's Französ. Renaissance gefunden.

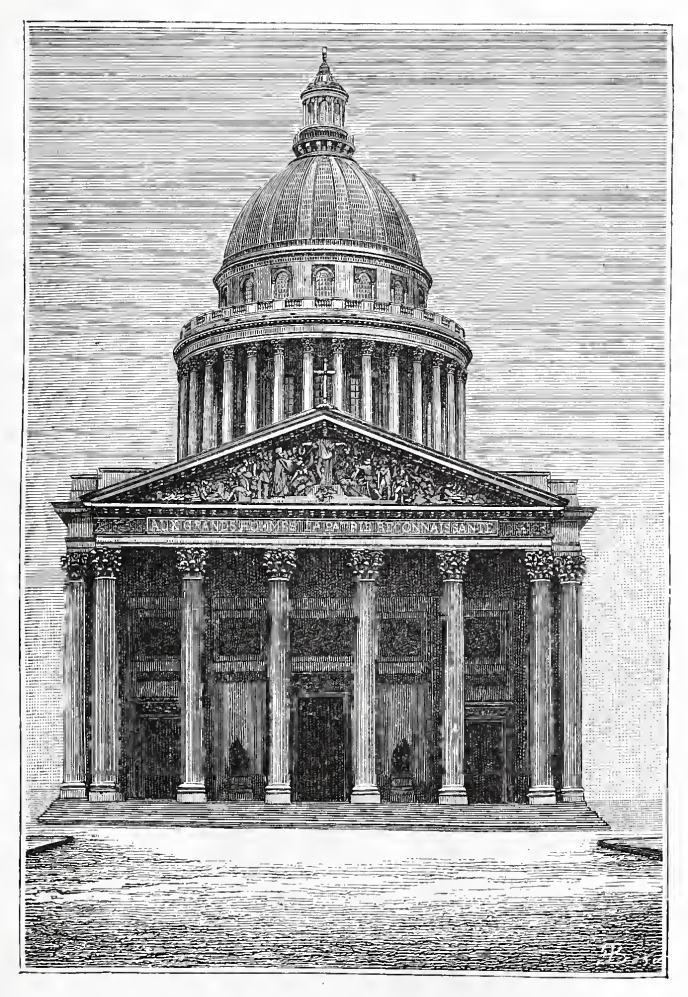
solchen Pilastern die Vierungspfeiler. Im Einzelnen zeigt die Dekoration des Innern noch gelegentlich die Unsicherheit des Architekten, sich mit der einen großen Ordnung abzufinden, die hier zuerst im Gegensatz zur älteren französischen Gliederung in mehrere Geschosse auftritt. Viel enger schließt sich die Klosterkirche Val de Grâce dem römischen Vorbild an. 1645 begann hier Fr. Mansart den Bau, mußte aber, als das Werk etwa drei Meter über den Boden gestiegen war, die Leitung an Lemercier, den Meister der Sorbonne, abtreten. Dieser führte die Kirche bis etwa zur Höhe des Hauptgesimses; dann folgte eine Unterbrechung der Arbeiten, die erst 1654 durch Pierre Lemuet und Gabriel Leduc wieder aufgenommen und 1665 endlich zu Ende geführt wurden. Kann man schon den Grundriß mit seinem dreijochigen Langhause, dessen Nebenschiffstraveen mit kleinen Kuppeln gedeckt sind, und darauf folgender Centralanlage, als eine Variante der Peterskirche in reduzirten Formen bezeichnen, so spiegelt sich im Aufbau der Kuppel der Einfluß von Michelangelo's Werk selbst bis in Einzelheiten hinein. Auch wissen wir von Leduc, daß er vor seiner Uebernahme des Baues Studien halber längere Zeit in Rom geweilt. Die Gliederung des Innern bewegt sich im großen Ganzen in denselben maßvollen Motiven, wie die der Sorbonne, ist aber wesentlich reifer, in den Einzelheiten durchdachter, im Gesammteindruck schönheitsvoller.



Das Pantheon in Paris. Grundriß.

Die kleine Grabeskirche des Cardinals Mazarin in dem von ihm gegründeten Collége des quatre nations (heute Institut de France) seit 1661 nach Levau's Zeichnungen von dessen Schüler Franz Dorbay erbaut, verzichtet ganz auf das Langhaus. An eine Vorhalle reiht sich eine elliptische Kuppel, die rechts und links von einem kleinen Nebenschiffe begleitet ist und auf die in der ganzen Breite der Kirche ein schmales Schiff folgt: das Ganze mehr eine geistreiche Spielerei auf äußerst beschränktem Bauplatz, als ein reif durchgebildeter Grundriß. Ein solcher tritt uns dagegen in der höchsten künstlerischen Leistung, zu der sich Alles in Allem genommen der Pariser Centralbau erhoben, in Jules Hardouin Mansart's Invalidendom (1675—1706) entgegen. Hier handelte es sich darum, der schon vorhandenen Kirche Libéral Bruand's einen prachtvollen Abschluß zu geben, einen Monumentalbau ohne besondere kirchliche Rücksichten zu schaffen. Mansart wählte bekanntlich den reinen Centralbau im engen Anschluß an die Umbildung, welche Michelangelo's Grundriß für St. Peter in Alessi's Madonna da Carignano erfahren, indem er, wie der Genueser Meister, in den Hauptaxen der Mittelkuppel vier gleichschenklige Kreuzarme, in den Diagonalaxen vier kreisrunde, kuppelgekrönte Kapellen anordnete und

das Ganze mit quadrater Außenmauer umschrieb. Im Aufbau führte Mansart im Streben nach überraschender Wirkung des Innern hier bekanntlich die dreifache Kuppel ein, deren unterste in der Mitte offen ist. Zeigt das Aeußere der Sorbonne noch allerlei künstlerische Unklarheiten — sie ist z. B. auf der einen Seite zweigeschossig, auf der andern eingeschossig, — ist im Val de Grâce die geschickte Lösung der Verbindung von Kuppel und Unterbau durch Einschieben einer hohen Attika über dem einen Geschoß ebenso wenig gefördert, so zeigt dafür der Invalidendom mit seinem zweigeschossigen Unterbau, über



Façade des Pantheons in Paris.

dem sich majestätisch und doch leicht die Kuppel erhebt, ein ebenso glückliches Verhältniß der Massen wie eine geschickte künstlerische Durchbildung derselben im älteren französischen Sinne. In Grundriß und Aufbau steht zu diesem Werk Soufflot's Pantheon (Ste. Geneviève), die letzte und größte Kirche dieser Gruppe, in scharfem Gegensatz. Trotzdem die Entstehung derselben in die Zeit des eben erblühten Louis XVI. fällt, beg. 1758, hat sie doch mit der graziösen und spielenden Auffassung der Antike, welche das letzte Menschenalter des alten Regime's auszeichnet, wenig gemein, schlägt vielmehr schon unverkennbar die trocken klassicistische Richtung des Kaiserreiches ein. Nicht die konsequente Durchführung des Säulenbaues ist an diesem Werk, wie man oft hört, die entscheidende Neuerung; ihn

hatte bereits Perrault in seiner Louvre-Colonnade, 1665—1680, und mehr noch Mansart in seiner Epoche machenden Kapelle von Versailles, 1699—1710, in der französischen Architektur heimisch gemacht, Servandoni ihm noch eben erst in der Façade von St. Sulpice, 1731—1745, einen glänzenden Triumph bereitet; es war vielmehr ein neuer Geist, der mit der alten Tradition brechend den ganzen Bau durchwehte, und der sich schon bei dem bloßen Vergleich der Grundrisse des Invalidendoms und des Pantheons leicht ergiebt. Bei allem scheinbaren Reichthum ist der letztere doch arm, trägt er bewußte Selbstbeschränkung zur Schau: die Anordnung der vier Kuppeln um eine mittlere gehört zu den ältesten Formen kirchlichen Centralbaues (Markuskirche in Venedig), die Bereicherung durch rings umher geführte Säulenstellungen erinnert an Brunellesco's Plan von Sto. Spirito in Florenz, dessen Wirkung hier allerdings durch größere Maße und die Verdoppelung der Stützenstellung gesteigert ist. Erst eine Würdigung im Einzelnen dieses kunstgeschichtlich so wichtigen Bauwerks würde aber die Eigenartigkeit desselben in das rechte Licht stellen, würde freilich zugleich weit über die Grenzen dieses allgemeinen Ueberblicks hinausgehen. Schon die Denkenden unter den Zeitgenossen fühlten, daß es sich hier nicht mehr um eine bloße Aenderung der Dekorationsweise handelte, wie sie das Jahrhundert öfter gesehen, sondern daß sich hier eine vollständige Revolution der künstlerischen Anschauungen Bahn brach.

(Fortsetzung folgt.)



Tizian und die Herzogin Eleonora von Urbino.

Von Moriz Thausing.

(Schluß.)

III. Die Venus von Urbino.



Und noch einmal hat Tizian das Bildniß Eleonora's gemalt und zwar in derselben Stellung und in einer sehr ähnlichen, nicht minder unvollständigen Bekleidung. Das einmal so glücklich entdeckte Motiv scheint mit Absicht und mit übertriebenem Aufwande noch einmal ausgebeutet worden zu sein. Das Gemälde, einst im Besitze von Crozat, befindet sich gegenwärtig — die Aechtheit vorausgesetzt — in leider sehr verdorbenem Zustande in der kaiserlichen Gemäldegalerie der Eremitage zu Petersburg. Eleonora erscheint auch hier stehend in mehr als halber Figur und hält ebenso wie auf dem Wiener Bilde einen diesmal mit grauem Pelzwerke gefütterten, mit Goldborten besetzten Mantel über ihre linke Schulter; nur hat sie den Arm nicht im Aermel und den Pelzrock vorne nicht so weit zusammengezogen. Dafür erscheint unter demselben ein feines, faltiges Linnen, das einen weiteren Theil ihres Körpers und ihrer Arme verdeckt; auch greift der rechte Arm etwas höher hinauf, so daß die Brustwarze hinter ihm verschwindet. Um den Hals dieselbe Schnur von großen Perlen, desgleichen im Haare; und im Ohre die Perlentropfen. Auf dem Kopfe aber trägt sie ein Hütchen, das über der schmalen Krämpe von einem breiten, perlenbesetzten Bande eingefaßt wird und von dessen Agraffe zwei mächtige Straußenfedern niederwallen. Die Art, wie dieses Hütchen über den wohlgeordneten Locken nach hinten und schräge über dem linken Ohre sitzt, verleiht dem Bilde namentlich etwas Gesuchtes, Kokettes [1]). Eleonora ist hier offenbar um einige Jahre älter. Von der kindlichen Fülle im Antlitze der Braut ist ein Theil geschwunden, das Grübchen im Kinn daher schon weniger bemerkbar. Auch der unschuldige, rehhafte Blick, der dem Wiener Bilde seinen so ganz einzigen Reiz verleiht, ist dahin. Gleichwohl herrscht nicht etwa bloß eine allgemeine, typische Aehnlichkeit zwischen beiden,

1) Da ich das Original nicht kenne, folge ich in der Beschreibung bloß dem besten Kupferstiche nach dem Gemälde von Cardelli und einer Photographie, welche die bedeutenden Schäden und Uebermalungen des Bildes nur zu deutlich zeigt. Die ganze linke, dem Beschauer zugekehrte Gesichtshälfte mit dem Auge, der Mund, desgleichen auch die Fleischpartien des Körpers sind arg davon betroffen. Das Grabstichelblatt führt im Rande unten die Schrift: „Peint par Titien Vicelli (sic!). Dessiné et gravé par S. Cardelli, graveur de S. M. Impériale. Portrait de la Maitresse de Titien de L'Hermitage de S. M. Impériale. Ecole Lombarde“. Inmitten der kaiserl. Doppeladler mit dem Namensschilde Alexander's I. Plattenrand H. 0.31, Br. 0.235.

sondern eine offenbare individuelle Congruenz der Züge; es ist ein und dieselbe Persönlichkeit, die hier zweimal dargestellt ist. Ja gerade das Petersburger Bild vermittelt den sonst etwas loseren Zusammenhang des Wiener Porträts mit der sogenannten „Venus von Urbino“ in der Tribuna der Uffizien.

Daß diese „Venus“ gar keine Venus ist und durch nichts als solche gekennzeichnet wird, ist so bekannt, daß man sich fast scheut, es zu wiederholen. Wie bereits jenes alte Inventar von Urbino angiebt, ist es eben das Bildniß einer Dame, ja einer vornehmen Dame, die eben erwacht, Kopf und Ellenbogen leicht in die schwellenden Kissen gestützt, auf ihrem Bette liegt und der Morgentoilette entgegensieht — oder richtiger entgegenblinzelt. Nachtkleider waren damals noch nicht Brauch und noch heutzutage gehen in südlichen Gegenden Leute aus dem Volke ganz unbekleidet zu Bette. Im Hintergrunde des geräumigen Gemaches sind zwei Zofen damit beschäftigt, die Kleidungsstücke aus einer der bekannten langen und schmalen, geschnitzten Truhen zu nehmen, welche in Italien die Aussteuer reicher Bräute zu bergen pflegten. Der Kopf scheint bereits „gewaschen“, das heißt die Haare sind gefärbt, dieselben erscheinen blond, nur über der Stirne in dunklere, nach vorne vorfallende Löckchen gekräuselt, wie sie ganz genau so auf dem Petersburger Bildnisse erscheinen. Darüber liegt dann wieder der lichtgelbe Zopf, den auch die „Braut“ in Wien trägt. An die Stelle der einfachen Haartracht des Mädchens ist offenbar schon die sehr sorgfältig bearbeitete Frisur getreten, die bei den vornehmen Damen jener Zeit bräuchlich war. Sie wartet vielleicht auf das Trocknen des Haares. In der Rechten hält sie einige nachlässig zusammengeraffte Rosen, zu ihren Füßen schläft ihr gelbgeflecktes Wachtelhündchen. Die Tageszeit ist vermuthlich schon so weit vorgerückt, daß die Hitze selbst die Bedeckung durch ein leichtes Linnen beschwerlich macht; und so liegt sie denn ganz unverhüllt hingestreckt.

Daß aber eine Fürstin sich in dieser Lage dem Auge des Malers preisgegeben habe, wird heute auf allgemeinen Widerspruch stoßen. Wir können uns nicht leicht überreden, daß sich die Begriffe von Anstand gerade in dieser Beziehung mit den Zeiten und Sitten sehr verändert haben. Orientalische Frauen entblößen ohne Widerwillen Theile ihres Körpers, wenn nur das Antlitz bis auf's Auge verhüllt bleibt. Die römischen Kaiserinnen ließen sich bekanntlich nicht bloß in der Form von Junostatuen, sondern mit Vorliebe auch als Venusfiguren porträtiren. Allerdings mochten dabei die Künstler den Körperformen derselben ebenso schmeicheln, wie etwa moderne Maler den Gesichtern. Was aber eine solche Dame an schöner Körperform wirklich bieten konnte, das durfte gewiß nicht vergessen oder vernachlässigt werden. Das letzte Beispiel der Art gab bekanntlich die Schwester Napoleon's, die schöne Fürstin Pauline Borghese, die sich 1805 in ihrem 25. Jahre von Canova als ruhende Venus victrix lebensgroß in Marmor abbilden ließ, wie sie heute noch in der Villa Borghese bewundert wird. Man erzählt sich von ihr die launige Anekdote, daß sie auf die Frage einer Freundin, ob sie das nicht unangenehm empfunden hätte, so entblößt dem Meister Modell zu liegen, ganz unbefangen geantwortet habe: „Warum denn? Der Saal war ja geheizt!“ Dafür machte der vornehme Pöbel Roms solche Glossen über das Marmorbild, daß sich die Familie genöthigt sah, es in den inneren Gemächern des Palastes zu bergen. Und es ist nicht einmal richtig, daß sich die Fürstin ganz „im Kostüme der medicäischen Venus“ habe darstellen lassen, denn der Unterkörper und ein großer Theil der Beine sind verhüllt. Wohl aber vergleicht sich Tizian's Venus von Urbino mit der medicäischen sowohl in ihrer voll-

ständigen Costumelosigkeit, wie in dem Motive der linken Hand, zu welchem sich freilich der Maler in Farben, wenn er ganz naturwahr bleiben will, leichter gedrängt sieht, als der Bildhauer.

Daß der Kopf der Venus von Urbino der Herzogin Eleonora angehört, kann nicht zweifelhaft sein. Wäre das Petersburger Bildniß weniger zerstört, so würde die Uebereinstimmung mit demselben die genaueste sein, denn es stammt wenn nicht aus demselben, so doch aus einem der nächst vorangegangenen Jahre. Doch auch die Aehnlichkeit mit den Zügen der Wiener „Braut" ist noch schlagend genug. Der Kopf hat freilich etwas von der kindlichen Fülle verloren, die Nase ist etwas spitzer, die Lippen sind weniger geschwellt und das zurücktretende Kinn zeigt kein Grübchen mehr. Es sind aber dieselben Augen von jener tiefen, dunkelblauen Färbung, wie sie ziemlich selten vorkommt. Wenn sie schmaler scheinen, so liegt das an der veränderten Kopfhaltung. Die sonst gleichgebildeten Augenbrauen erscheinen vielleicht bloß deshalb um einen Gedanken lichter, weil sie an dem Tage noch nicht genügend gefärbt wurden. Nur nebenher sei dann noch erwähnt, daß die Perlentropfen im Ohr, das mit Smaragden und Rubinen gezierte Armband und der Ring mit dem Smaragd dem Schmucke der „Braut" ganz zu entsprechen scheinen; nur ist der Ring vom Goldfinger der gemeiniglich stärkeren Rechten schon auf den kleinen Finger der linken Hand gewandert, was die Reihe der inzwischen verflossenen Jahre erklärlich macht.

Es bliebe allenfalls die Frage offen, wie viel an der Venus von Urbino nebst dem Kopfe noch Porträt ist und wie viel der Maler etwa nach anderen Modellen oder aus Eigenem dem Körper hinzugefügt hat, vergleichbar dem Vorgehen der alten römischen Bildhauer bei mythologischen Bildnissen ihrer Kaiserfrauen. Doch auch auf diese Frage, bleibt uns das Bild die Antwort nicht schuldig. Es sind keine idealen, keine gesuchten und komponirten, sondern es sind ganz individuelle Körperformen, welche uns Tizian hier vorführt mit einer Kühnheit, welche man beispiellos nennen müßte, wenn sie nicht durch den Triumph des Gelingens völlig in Schatten gestellt würde. Nennt man doch einstimmig diese Venus von Urbino das schönste Frauenbild, welches seit der Blüthe der antiken Kunst geschaffen wurde; und da wir von der Malerei der Alten nur sehr unvollkommene Anschauungen besitzen, so wäre es überhaupt das vollendetste Werk der Malerei in dieser Art.[1]) Und doch ist gegen den Körper gerade dieser „Venus" nicht bloß nach den allgemein geltenden Schönheitsbegriffen vom Weibe, sondern selbst vom anatomischen, ja ich möchte sagen vom pathologischen Gesichtspunkte mehr einzuwenden, als gegen alle anderen Venusbilder Tizian's. Einen lehrreichen Gegensatz zu ihr bildet gleich das andere gleichfalls in der Tribuna der Uffizien hängende wirkliche Venusbild, das einen prächtigen Frauenkörper von ungleich tadelloseren, offenbar komponirten Formen zeigt. Und doch wird die dem Haupte des Künstlers entsprungene Göttin von ihrer staubgeborenen Rivalin geschlagen.

Vorerst sei ausdrücklich der verbreiteten Annahme widersprochen, als hätte Tizian in

---

1) Als ein geeigneter Vertreter dieses modernen Geschmacksurtheiles darf wohl Lord Byron angerufen werden; Beppo, Stanza 11:

„And like so many Venuses of Titian's —
The best's at Florence" —

und die Anekdote von dem „kühnen Briten" und dessen Frau vor dem Bilde in den Tagebüchern von 1821. Lettres and Journals of Lord Byron with Notices of his Life by Thomas Moore, London 1833, V, 279.

dem Bilde aus Urbino eine Venus virgo, und nur in jenem ihrem Gegenstücke eine von Amor begleitete Venus genitrix darstellen wollen. Diese Annahme wird durch den Augenschein keineswegs unterstützt.[1] Der Körper der Venus von Urbino zeigt zwar zarte, aber keineswegs sehr jugendliche oder jungfräuliche Formen. Dieselben lassen vielmehr auf ein Alter über zwanzig Jahre und auf eine bereits vorangegangene, ja mit größter Wahrscheinlichkeit auf eine in nicht zu ferner Zeit wieder bevorstehende Mutterschaft schließen. Daher die etwas schlaffen Bauchdecken in den unteren Partien und die trotz der Rückenlage auffallende Erhöhung der oberen Conturen des Unterleibes.[2] Eleonora hatte, abgesehen von ihren drei Töchtern, deren Geburtsjahre ich nicht kenne, ihren ältesten Sohn, den frühverstorbenen Federigo 1511 in ihrem achzehnten, ihren zweiten Sohn Guidobaldo 1514 in ihrem einundzwanzigsten Jahre geboren. Alter und Körperbeschaffenheit der Venus von Urbino stimmen somit ganz gut zu diesen Daten. Die völlige Genauigkeit des Bildnisses angenommen, empfahl sich zu seiner Aufnahme gerade dasjenige Stadium, in welchem die wachsende Fülle des Leibes ältere Spuren wieder ausglich. Daß hier ein nicht mehr ganz jugendlicher, wenn auch zarter und wohlgenährter Frauenkörper dargestellt ist, sollen auch die wulstigen Querfalten an dem Knie des gestreckten linken Beines mit verrathen. Aehnliche Polster zeigen beispielsweise trotz ihrer Biegung die Kniee der Amor liebkosenden Venus von Reinhold Begas, zu welcher offenbar ein bereits völlig entwickeltes Weib als Modell gedient hat.

Daß der ganze Körper der Venus von Urbino Porträt ist, bezeugen ferner auch einige auffallende Eigenthümlichkeiten, die der Maler einem beliebig gewählten Modelle kaum nachgeschrieben und noch viel weniger selbst dazu gethan hätte. Wieder sehen wir den den wenig gewölbten und namentlich in dieser Lage noch tiefer eingesunkenen Brustkorb; sodann ein etwas schmales Becken, so daß namentlich in diesem Zustande des Leibes Hüfte und Taille völlig in einander fließen. Eine Folge des engen Beckens ist es vielleicht auch, daß die Umrisse der Schenkel nicht konisch sich verjüngend gegen die Knie verlaufen, sondern daß dieselben in geschwungenen Linien ihre größte Stärke in der Mitte erreichen und sich so dem nähern oder doch vergleichen, was man Linsen- oder Lanzettform nennt. Schließlich erscheint die Hand breit im Gegensatze zu dem zierlich geformten Fuße.

Alle jene Fehler sind an der wirklichen Venus mit dem Amor, welche der von Urbino in der Tribuna gegenüberhängt, sorglich vermieden. Auch sie ist ein reifes, völlig entwickeltes Weib, aber von einem kräftigen und in allen Theilen des Rumpfes, in Brust-

1) Eingehende Aufklärungen über diese und andere anatomische Fragen verdanke ich meinen Collegen von der medicinischen Facultät der Wiener Universität, Hofrath Professor Karl Langer und Privatdocenten Dr. Gustav Jurié, die zugleich warme Verehrer und Kenner der alten Kunst sind. Der beste Kupferstich nach der Venus von Urbino ist noch immer der gegensinnige von Robert Strange; gut auch der kleinere, rechtseitige von A. Nargeot.

2) Eine zutreffende Vergleichung, wie Tizian diesen Zustand zu kennzeichnen verstand, bietet im Wiener Belvedere das Gemälde: Entdeckung von Callisto's Vergehen. Den alten Meistern galt vornehmlich das schwangere Weib als der Inbegriff des blühenden Lebens und als solcher ward es mit Vorliebe mit dem Bilde des Todes zu einer sogenannten Vanitas zusammengestellt. Ein seltsames Beispiel dieser Art ist noch das durch die bekannte Radierung van Dyck's überlieferte Selbstporträt Tizian's, auch genannt: Titien et sa maîtresse. Es sind Halbfiguren. Die junge Frau zur Rechten stützt ihren Arm auf einen Schrein, in welchem ein Todtenschädel liegt, und der schon bejahrte Tizian, ihr gegenüber im Profile gesehen, wie es in der Widmung unten heißt: „il · vero ritratto del unieo Tiziano", legt seine rechte Hand auf ihren gesegneten Leib. Darunter die Verse: „Eeco il belveder! ô ehe felice sorte, Che la fruttifera frutto in ventre porte! Ma eh'ella porte, ô mè! vita et morte piano, Demonstra l'arte del magno Titiano."

korb und Taille, in Hüften und Schenkeln wie in der fleischigen Bauchdecke musterhaften Baue. Dazu die imponirende, halbaufgerichtete Haltung, wie sie dem Bilde der Göttin zukommt. Und doch, welch' ein Räthsel! Wie kommt es, daß alle Beschauer alsbald der triumphirend daliegenden korrekten Schönheit den Rücken kehren, um sich an dem Anblicke des, wie gesagt, keineswegs tadellos gebildeten Körpers der Herzogin Eleonora zu erlaben und sich daran nie satt zu sehen? Durch einen besonderen Abstand in den künstlerischen Qualitäten ist diese entschiedene und allgemeine Vorliebe des Publikums für die „Venus von Urbino" nicht zu erklären. Allerdings zeigt ihr Bild alle Wunder der früheren Tizian'schen Malweise in seltener Entfaltung: das Leuchten des fast schattenlosen Fleisches, hinter dessen warmen und doch zarten Tönen man das Kreisen des Blutes, das Wogen des Odems zu sehen vermeint, gedämpft einerseits durch das kühle Weiß des Linnens auf dem Lager und anderseits verklärt durch den tiefen Purpur des Vorhanges und das Helldunkel des luftigen Hintergrundes; das alles zusammengeschlossen, wie die geschickt gewählte Folie und Fassung um das herrlichste Juwel — es ist wohl ein Anblick, wie er der Welt ein zweitesmal nicht wieder geoffenbart wird!

Aber auch ihre Nebenbuhlerin, die sieghaft daliegende Venus mit dem Amor ist kein geringeres Meisterwerk. Sie ist eine vollendete Schöpfung der späteren, ausgereiften Kraft Tizian's. Sein klares Wissen und sein Selbstbewußtsein sind auf das Bild der Göttin übergegangen. Daher ihre gebieterische Haltung und die unbefangene Ruhe, die Bestimmtheit, mit der sie Amor in die Augen und durch und durch schaut. Dazu paßt auch das buntere Beiwerk und der Ausblick in die weite Landschaft des Hintergrundes — es ist die Welt, über welche die Göttin gebietet. Dem gegenüber ist an der „Venus von Urbino" so gar nichts Heroisches, nichts Prunkendes; ihre Erscheinung ist zwar vornehm, dabei aber doch ganz schlicht, wie zufällig gefunden. Die freie und doch schämige Art, wie sie daliegt in wohliger Ruhe, ihrer selbst nur halb bewußt, hat etwas Intimes, ja etwas Feierliches, etwas Andachterweckendes. Sie zeigt sich in ihrer ganzen weiblichen Schwachheit und sie besiegt uns mit dieser heiligsten aller Waffen. Dazu die Mutterwürde — denn vollendet schön ist nur das entwickelte, fruchtbare Weib — wer wäre eines frivolen Gedankens fähig vor diesem sanften Frauenbilde in seinem Morgentraume! Man möchte den Athem verhalten, um das Wunder nicht zu stören, um sie nicht aufzuscheuchen und ihres Anblickes verlustig zu gehen. Ihr Gegenüber, die schöne Göttin, verträgt ein stärkeres Auftreten; sie wird sich so leicht nicht stören lassen!

So beantwortet sich uns denn gewissermaßen von selbst die Frage, warum die Venus von Urbino vor ihrer Nachbarin und vor allen ähnlichen Darstellungen Tizian's den Preis davon trägt. Sie ist eben ein Porträt. Die Natur selbst, der Meister aller Meister, hat Tizian hier die Hand geführt. Und daß sein Genius ihr so treu zu folgen vermochte auch auf Spuren, die ihm damals noch nicht so vertraut waren, wie später, das zeigt seine ganze Größe. Allein schon die nahezu gerade und nur wenig bewegte Linie, welche von dem, wie noch schlaftrunken zur Seite geneigten Kopfe bis zu der Zehe des gestreckten linken Fußes verläuft und so das Passive, das Lagernde des Körpers scharf betont, dazu der seltsame ebenfalls horizontal auftretende Parallelismus der beiden Arme — das sind Besonderheiten, die der komponirende Meister sich niemals, ja die er kaum dem in seiner Willkür stehenden Modelle erlaubt hätte. Es ist eben ein glücklicher Fund auf den Goldfeldern der Natur, allerdings ein glücklicher Fund von einer glücklichen Hand und unter einem günstigen Sterne.

Zur Rechtfertigung dieser Anschauungen müßte ich freilich das Bildniß der Herzogin Eleonora als Venus vor einen weiten historischen Hintergrund stellen. Bei der Pflege, welche aber neuester Zeit die Kulturgeschichte der italienischen Renaissance gefunden hat, darf ich mich wohl begnügen auf die Betrachtungen eines Burckhardt, eines Gregorovius und Anderer zu verweisen. [1]) Schönheit galt zwar zu allen Zeiten als der höchste Ehrentitel des Weibes, ja die Pflege derselben ist gewissermaßen eine Pflicht des Weibes gegen unser ganzes Geschlecht. Namentlich aber das XVI. Jahrhundert hatte darin eine freie Anschauung; man gab sich damals durch Entblößung eines schönen Körpers am allerwenigsten eine Blöße. Es war ja die Zeit, wo man den Einzug hoher Herren selbst in nördlichen Städten, wie in den niederländischen, dadurch verherrlichte, daß man die schönsten und ehrbarsten Bürgertöchter der Stadt, bloß in ganz leichte, durchsichtige Schleier gehüllt in mythologischen Gruppen auf Schaubühnen in den offenen Straßen ausstellte. Und wer wollte dem Weibe den Ehrgeiz bestreiten, als schön zu gelten! Aber die Frauen der Renaissance wurden schließlich auch von der allgemeinen Ruhmsucht der Männer erfaßt und sie befriedigten sich nicht bei der Genugthuung, vor ihren Zeitgenossen und in deren Erinnerung eine Weile für schön zu gelten, sie strebten auch nach dem dauernden Ruhme, schön gewesen zu sein.

Und hiermit wären wir wieder vor Tizian angelangt, wie er mit pochendem Herzen die herrlichen Glieder der Herzogin Eleonora von Urbino malte. Etwas von der tiefen Erregung, die den Meister beseelte, mag sich wohl auch durch Pinsel und Palette auf die Leinwand übertragen haben. Es ist den Reizen zu Statten gekommen, durch welche das Bild noch nach Jahrhunderten uns so fesselt. Nehmen wir an, daß Eleonora damals etwa 22 Jahre alt war, so zählte Tizian deren 38. Es wäre die Zeit um 1515, ein Jahr vor der Flucht nach Mantua.

IV. Die Bella im Palaste Pitti.

Von Kaiser Karl V. wird berichtet, daß er von keinem andern Maler gemalt sein wollte, als nur von Tizian. Um wie viel mehr hatte nicht die Herzogin Eleonora von Urbino Ursache, sich zu demselben Grundsatze zu bekennen! Nachdem sie der Meister als Braut und als junges Weib so vortrefflich abgebildet hatte, ließ sie sich einige Jahre später wieder von ihm malen — als Fürstin. Und Tizian schuf ein Bildniß, das an Vornehmheit und an Reiz zugleich vielleicht alle andern Frauenbilder hinter sich läßt. Insofern heißt das Bild in den Uffizien mit Recht und heiße es auch fortan: La Bella!

Eleonora erscheint wieder in halber Figur und ein wenig linkshin gewandt, wie die Braut, nur ist der Kopf mehr gehoben, wie selbstbewußt. Wieder sind die Haare vorne an der Stirne braun, die zierlich geflochtenen Zöpfe darüber gelb, d. h. wohl lichter gefärbt. Die Zeit der Jugendblüthe ist vorüber. Die Natur allein thut es nicht mehr; die damals unerschöpflichen Künste der Toilette werden zu Hilfe genommen — und das

---

[1]) Der Letztere z. B. macht in seiner Lucrezia Borgia, Stuttg. 1874, S. 90 die sehr richtige Bemerkung: „Die Natürlichkeit, mit welcher Frauen des Südens Dinge behandeln, welche man im Norden zu verschleiern pflegt, setzt noch heute in Verwunderung; aber dasjenige, was der Geschmack oder die Sitte in der Renaissance ertrug, ist geradezu unglaublich."

mit Erfolg. In dieser Beziehung erinnert die Bella an das Bildniß von Eleonorens Mutter Isabella von Este in Wien. Ihr Alter dürfte hier etwa gegen das dreißigste Jahr anzusetzen sein. Alle Pracht der äußeren Erscheinung und der malerischen Auffassung kann darüber nicht täuschen.

So erscheinen die Augenbrauen zwar stärker als bei der Venus, sie fallen aber auch auf durch ihre bläuliche Schwärze, sie waren also wohl schon auf dem lebenden Urbilde gemalt. Die weiter geöffneten Augen sind noch immer so tiefblau wie das Meer und im Glanzlichte der Pupille ist ein ganz profaner Zeuge der Sitzung, der sich spiegelnde Fensterbalken des Gemaches sichtbar geblieben. Lustig leuchten diese Augen — und doch haben sie einen feuchten Glanz, etwas Zwinkerndes, das störend wirkt und von dem verschwimmenden Lichte am unteren Augenlide herrührt. Das schöne Auge ist nicht mehr ganz gesund. Der Maler hat das schon damals nicht völlig verschweigen können, noch deutlicher sagt er es uns auf dem Bildnisse der gealterten Herzogin in den Uffizien; dort hat die Krankheit Fortschritte gemacht, die Augenlider sind kahl, verzogen und merklich geröthet. Eleonora leidet offenbar an einer chronischen Liderdrüsenentzündung (Blepharoadenitis). Ein Poet könnte sagen, von den vielen Feuerbränden, welche diese schönen Augen geschleudert hätten, wären ihre Lider versengt. Wir aber dürfen die prosaische Vermuthung nicht unterdrücken, daß die Entzündung wohl eine natürliche Folge der lange angewandten Schminke gewesen sei.

Die gerade Nase ist vielleicht etwas schärfer gespitzt als früher, die Lippen etwas weniger geschwellt, doch spielt um dieselben ein überlegenes Lächeln. Die Wangen sind voller als bei der Venus, das Kinn breit aber ohne Grübchen. Doch ist das Bild schon ursprünglich flüchtiger gemalt und hat weit mehr als die beiden anderen Florentiner gelitten; namentlich der Kopf ist abgerieben, so daß im Fleische grüne und rothe Tinten ganz unvermittelt neben einander stehen. Dagegen ist die wundervolle Modellirung von Hals und Büste viel besser erhalten. An Stelle der zwanglosen Enthüllung in den Jugendbildern ist das regelmäßig ausgeschnittene Kleid getreten, das seit dem Ende des XV. Jahrhunderts, und wie es scheint, zuerst im lebenslustigen Venedig aufgekommen war und seitdem mit geringer Abwechselung die Mode beherrscht. In folgerichtigem Zusammenhange damit steht das steife Mieder, es bedingt zugleich die stracke, aufrechte Körperhaltung. Von Zeichenfehlern, wie von der aufgedunsenen linken Schulter der Dame, von dem überlangen Oberarm, der daran sitzt, und von der geschwundenen linken Hüfte wollen wir gerne absehen. Das sind malerische Freiheiten, die wir dem Meister beim Fertigmachen gerne verzeihen; die Bella würde entsetzlich hinken, wenn sie aus dem Bilde heraussträte! Die Details aber sind nach der Natur gemalt. Die schwere venezianische Kette, die ihr vom Halse herabhängt, verräth trotz Schnürleib deutlich den eingesunkenen Brustkorb. Die überaus künstliche und doch so maßvoll aufgebaute Frisur kann die ihr gewidmeten Bemühungen nicht verläugnen; wir sehen hier vielleicht zum erstenmale das moderne Vorbild jener wohlgepflegten Haarschneckchen an der Schläfe, die unsere älteren Zeitgenossinnen „Herzfänger" zu nennen beliebten.

Nicht zum geringsten gerade durch das wohlberechnete und geschmackvoll geordnete Beiwerk erregt die Bella die allgemeine Bewunderung. Sie huldigt der neuen Mode ohne ihre Auswüchse anzunehmen und ohne die schöne Natur durch sie überwuchern zu lassen. Und das ist nicht etwa ein bloßes Verdienst des Malers; es ist vielmehr eine, fein organisirten Frauen verliehene, durch Uebung zuweilen bis zu einer wahren Kunst

entwickelte Gabe. So zu erscheinen wie Eleonora Gonzaga, sich so zu kleiden, so zu schmücken, so zu enthüllen, setzt ein nur ihr selbst eigenes Genie voraus, das der Maler verherrlichen, verewigen, aber nicht erfinden konnte. Gerade das Illusorische an der Erscheinung der Bella wirkt wohl am meisten auf uns und mehr als ihre regelmäßigen Gesichtszüge; und diese aus Natur und Kunst gewobene Illusion ist Eleonorens persönliches Verdienst: sie ward so zum Prototyp einer modernen Dame.

Von den beiden besten und neuesten Kupferstichen nach der Bella glänzt der von Mandel in Berlin vornehmlich durch die vollendete Wiedergabe des Beiwerks und des Körpers, während es dem Kopfe an Leben und Aehnlichkeit gebricht; dagegen entspricht der freilich zu trockene Stich Perfetti's genauer dem Originale. Doch geben beide von dem Glanze und dem Reichthume der auf den ersten Blick so einfachen Tracht der Bella nicht den rechten Begriff. Es erübrigt daher darüber noch ein Wort, das dann zugleich zur Stütze des zuvor Gesagten dienen mag.

Nur ein Damenherz versteht heutezutage noch, was das heißt: ein Kleid! Wir Männer haben ja das zu allen anderen Zeiten berechtigte Streben nach einer würdigen Erscheinung fast ganz aufgegeben. Das Kleid der Bella also ist von schwerem tiefblauem Seidendamast, kunstgerecht gewebt in entsprechenden blumigen Mustern, je nach der Verwendung des Stoffes zu Rock und Leib und zu den Bauschärmeln an den Schultern. Ueberdieß ist der Stoff in allen diesen Theilen reich mit Gold gestickt. Endlich erscheint er allenthalben der Länge nach geschlitzt und längs dieser Schnitte beiderseits mit feinen Streifen von Zobelpelz gesäumt, der vermuthlich das Futter des ganzen Kleides bildet oder doch ein solches fingirt. Ueber diesen pelzverbrämten Schlitzen halten zahlreiche rothe Schleifen die wenigstens dem Scheine nach getrennten Längstheile zusammen. Die anliegenden Aermel aber unterhalb der Achselpuffen sind nicht von dem gleichen Stoffe, sondern von purpurnem Sammet. Auch an diesen Aermeln sind mehrere Reihen von kleinen, kurzen, aber klaffenden Längsschlitzen angebracht, aus denen feines Weißzeug hervorgebauscht ist; darüber sind dann die Ränder des Sammetstoffes die Quere nach wieder durch Goldschnüre zusammengeknüpft. Um den Rand der Aermel und um den Ausschnitt der Brust läuft endlich noch ein feiner weißer Spitzenbesatz. Reichthum des Materiales, wohldurchdachte Anordnung und eine bis zur Verschwendung angewandte Nadelarbeit haben sich vereinigt, um diese schöne Frau zu schmücken. Und das paßt alles so gut, so natürlich zu einander; es ist wie zusammengewachsen und nicht bloß zusammengemalt. Das hat wirklich so gelebt; und wer so auftritt im Leben, der wandelt auf der Menschheit Höhen.

So mochte Eleonora auch noch ausgesehen haben, als sie gegen Ende der zwanziger Jahre mit ihrem Sohne Guidobaldo als Staatsgefangene der Republik in Venedig festgehalten wurde. Umsonst tobte und protestirte der Herzog Francesco Maria. Die stolze Venezia war eifersüchtig, weil ihr Generalissimus die Aufmerksamkeit für ihren Dienst zu sehr mit derjenigen für sein schönes Gemahl theilte, und sie ergriff darum jenes drastische Mittel. Allerdings ward Eleonora mit aller ihr gebührenden Auszeichnung behandelt. Wenn sie aber die Stufen ihres Palastes betrat, um in ihre Gondel zu steigen, dann kräuselte wohl der Unmuth die heiteren Brauen der Fürstin, denn alsbald rasselte es in der Nähe wie Waffen und zwei Barken mit den Hellebardieren des Rathes der Zehn folgten ihr, in respektvoller Entfernung zwar, aber unverwandt. Scheu entwichen gewiß alle Fahrzeuge der so bewachten Gondel, aus welcher indeß das Gelächter von Damenstimmen herüberklang. Dann schlängelte sich vielleicht das flinke Fahrzeug durch die engen



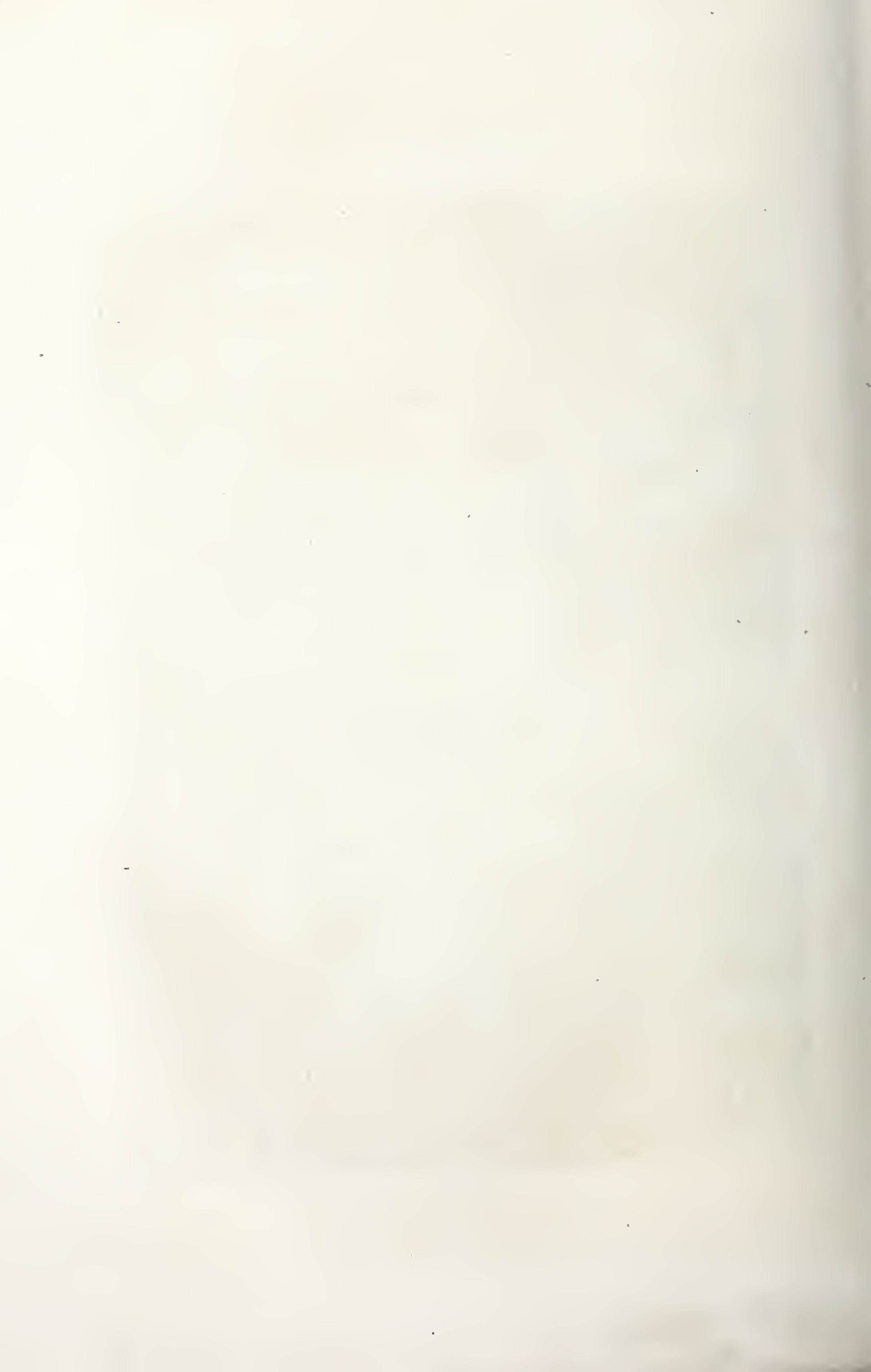
M F Quadal pinx

J. Klaus sculps.

WINDHUNDE BEI DER JAGDBEUTE

Das Original in der k. k. akadem. Galerie in Wien.

Druck v. F. Felsing München



Kanäle nach Norden in die stille Gegend, die gegen Murano schaut und landete vor dem kleinen Gärtchen an Tizian's Hause, von dem freilich seit Anlegung des Fondamento nuovo nichts mehr übrig geblieben ist. Ehrerbietig begrüßte sie dort der Meister in langem Talare, hinter ihm seine Freunde, der fröhliche Baumeister und Bildner Jacopo Sansovino nnd der gefürchtete Spötter Pietro Aretino. Da gab es leicht eine heitere Sitzung, wenn solche Männer bemüht waren, der Herzogin und ihren Damen zu huldigen; denn obwohl Staatsgefangene, war Eleonora doch die gefeierte Fürstin, vornehmlich aber Fürstin in dem absoluten Reiche der Schönheit, und Tizian hat dafür gesorgt, daß sie es bleibe für alle Zeiten.

Daß die „Bella" wirklich kein Idealbild, keine Maitresse, und kein vom Maler aufgeputztes Modell vorstellt, sondern daß sie eine vornehme Dame, ja eine Frau von fürstlicher Herkunft sei, das ergiebt sich, abgesehen von ihrer sonstigen Erscheinung, noch aus einem ganz besonderen Abzeichen ihrer Tracht. Sie trägt nämlich einen Schmuckgegenstand, der bisher wenigstens nur an Bildnissen von italienischen Fürstinnen des sechzehnten Jahrhundertes beobachtet wurde; es ist ein kostbar verziertes Marderfell mit goldenem Kopfe und eben solchen Krallen, das an einer schweren goldenen Gürtelkette hängt. Die ursprüngliche Bedeutung dieses Schmuckes ist allerdings etwas seltsamer profaner Natur. Es ist eine Pellicina, zu deutsch Flohwedel, und diente zum Fangen von allerlei kleinem Ungeziefer. Heute noch bedienen sich die Italienerinnen aus dem Volke zu diesem Zwecke irgend eines beliebigen Stückchens von gewöhnlichem Thierfell, in dem sich die kleinen Peiniger leicht verstricken. In früheren Zeiten trugen die Frauen in Oberitalien, namentlich in Padua, Felle von Eichhörnchen, Wieseln und dergleichen, die eine gleiche Bestimmung hatten, anstandslos zur Schau, da ja im Süden bloße Reinlichkeit noch nicht gegen jenes Uebel schützt. Bei den vornehmen Frauen wurde daraus aber ein kostbarer Luxusartikel, der mehr nur zur Zierde gedient haben mag, und den Hefner-Alteneck treffend mit den prachtvoll gestickten Taschentüchern vergleicht, welche die Damen heutzutage zur Schau tragen und bei deren Anblick niemand an die ursprüngliche Bestimmung denke.

Hefner-Alteneck giebt in seinem Trachtenbuche (III, Tafel 104) die genaue Abbildung eines solchen Edelmarderfelles nach einer der köstlichen Miniaturen auf Pergament, in welchen Hans Mielich um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts den Schatz der bayerischen Herzöge abbildete. Das Marderfell ist mit rothem Atlas gefüttert, Kopf und Tatzen sind ganz mit Gold verkleidet, prachtvoll emaillirt und mit Edelsteinen besetzt und mittelst eines zwischen den Zähnen angebrachten Zaumes an die eben so kostbare Gürtelkette befestigt. Da die Kette ziemlich lang ist, so gestattet sie eine malerische Abwechselung in der Art, wie der Schmuck getragen wird. So sehen wir an einem Bildnisse der Erzherzogin Barbara, Tochter Kaiser Ferdinand's I. und Gemahlin des Herzogs Alphons II. von Ferrara den Marder quer über die entblößten Schultern gelegt, so daß einerseits der Kopf, anderseits der Schweif nach vorne herabhängt. [1]) Auf dem Bildnisse einer Dame von Angelo Bronzino in der Accademia zu Florenz erscheint das Thier über den linken Vorderarm gehängt an einer Perlenschnur, die sich um seinen Hals schlingt; es ist laut Katalog das Porträt der Prinzessin Laudomia de'Medici, der Schwester von Alessandro's Mörder Lorenzino. [2])

1) Marquard Herrgott, Monumenta domus Austriacae III. Tabula LXXI. Fig. 4.

2) Katalog No. 89. Doch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß die Dame eine große Aehnlichkeit mit Eleonora di Toledo, der Gemahlin des Großherzogs Cosmo I. hat, dessen Bildniß

Auf den Nachbildungen und in den Beschreibungen der „Bella“ von Tizian wird man nun freilich vergebens nach der Faïna suchen. Ja, die unteren Partien des Bildes sind so verdorben, daß man auch vor dem Originale nicht leicht auf diesen Theil ihres Schmuckes aufmerksam wird. Wenn man aber den Gegenstand einmal kennt, dann erräth man sogleich die Bedeutung des Fellchens, welches die Dame oberhalb des Handgelenkes über den Arm geschlagen hat und weiter unten bemerkt man dann auch, wie sie den goldenen Marderkopf gerade bei der Schnauze empor hält, wo er zugleich an der, aus großen goldenen Knöpfen und Knollen gebildeten Gürtelkette angehängt ist. Sie trägt somit auch die Pellicina in jener bisher nur an der Tracht fürstlicher Damen nachgewiesenen Form des Marderfelles.

Bei dem ausgesuchten Luxus, mit welchem Eleonora sich zu kleiden verstand, ist es nicht zu verwundern, daß sie auf diesen köstlichen Zierrath nicht Verzicht leistete. Vielmehr zeigt uns noch ihr letztes Bildniß von Tizian in den Uffizien vom Jahre 1537 den eigenthümlichen Schmuck recht deutlich. Das Bild ist ein Kniestück. Die 44 Jahre alte Herzogin sitzt ein wenig linkshin gewandt in einem Lehnstuhle und hält mit ihrer Rechten das auf ihrem Schooße liegende Marderfell umspannt, dessen in Gold getriebener, mit Perlen und Edelsteinen besetzter Kopf die schwere goldene Kette im Maule hält und so an dem Gürtel der Dame befestigt ist.[1]) Die andere Hand ruht auf der Armlehne. An dem kleinen Finger dieser linken Hand erscheint wieder der Ring mit dem von vier Goldzähnen gehaltenen Smaragd, den die Venus von Urbino an dem gleichen Finger, die „Braut“ an dem Goldfinger trägt. Uebrigens hat die reichgeschmückte „Herzogin“ noch drei andere Ringe an den Fingern; ihre Hände erscheinen fleischig und derb, wie sie es denn wirklich gewesen sein mögen. Auch ist ja die malerische Ausführung der Hand niemals die Stärke Tizian's gewesen. Um beide Handgelenke sind reiche Armbänder gelegt und vom Halse fällt eine schwere Kette, deren Goldglieder wieder große viereckige Rubine und Smaragde einfassen. Im Ohre wieder, wie sonst, die Perlentropfen. Die braunen Haare sind an der Stirne sorgfältig gekräuselt und gescheitelt, darüber ist aber kein Zopf mehr sichtbar, sondern eine Art Haube, wie das ganze Gewand der Dame schwarz mit aufgesetzten Goldschleifen. Die weiten verschnürten Bauschärmel, das weiße Gebösche an den Schultern und die steifen Krausen an Hals und Aermelenden erhöhen die Würde dieser Erscheinung, über welche Tizian immer noch eine Fülle heiterer Anmuth auszugießen vermochte. Diese Meisterschaft und die Erinnerung an die Schönheit Eleonorens in früheren Jahren mögen das Sonett rechtfertigen, welches Pietro Aretino in einem seiner Briefe gerade diesem Bildnisse der Herzogin gewidmet hat und aus welchem ich eine Terzine an die Spitze dieser Abhandlung gestellt habe. Noch wäre etwa das schlafende Wachtelhündchen auf dem Tische neben ihr

---

Nr. 88 auch offenbar den Pendant zu jenem bildet. Ein anderes Beispiel für diese Tracht ist das etwas verriebene „Bildniß einer prächtig gekleideten Frau“ in rothem Sammetkleid von Tizian in der kaiserl. Galerie zu Wien, Belvedere I. Stock, I. Saal, Nr. 48, beschrieben von Lützow und radirt von W. Unger im Miethke'schen Galeriewerke, Taf. XVI. Sie hat den Marder über den rechten Unterarm gelegt, sein goldener Kopf ist mit der Schnauze an der Gürtelkette befestigt. Das Abzeichen ist für die Frage nach der Persönlichkeit der Dargestellten nicht gleichgiltig. So ist z. B. das reizende Mädchen, fast ganze Figur gerade herausschauend mit den Perlen in Ohr und Haar von Parmeggianino im Museum zu Neapel, Großer Saal VII, Nr. 14, sicher nicht, wie man angiebt, die Tochter des Malers, sondern eine vornehme Dame, denn sie hat den, an einem Nasenringe angeketteten Marder über die rechte Schulter herabhängen.

1) Hefner-Alteneck, Trachten III. Taf. 103 hat gerade dieses Porträt als charakteristisches Beispiel für diese Art Tracht reproducirt.

zu bemerken, weil es ganz von derselben Art und Farbe ist, wie das auf dem Bette der „Venus von Urbino".

Ich bin mit meiner Weisheit zu Ende. Ob es mir damit gelungen ist, mögen Andere, mag die Zukunft entscheiden. Fassen wir also hier zum Schlusse nochmals unsere Gründe zusammen:

Die auffallende Aehnlichkeit der hier besprochenen Frauenbilder ist von jedermann anerkannt, auch von denen, welche die Identität der in denselben dargestellten Persönlichkeit nicht zugeben. Mit dem, Tizian eigenthümlichen, kurzköpfigen weiblichen Kopftypus, wie er in seinen Madonnen und Magdalenen und in seinen mythologischen Darstellungen von der Venus auf der sogenannten „irdischen und himmlischen Liebe" in der Galerie Borghese in Rom, bis zu seinen späten Danaëbildern erscheint, hat das längliche Antlitz Eleonora Gonzaga's nichts gemein. Für das Bildniß der gealterten Herzogin in der Tribuna ist der Name urkundlich beglaubigt. Die „Bella" ist schon der Tracht nach als das Porträt einer Dame von fürstlicher Stellung anzusehen. Die „Venus von Urbino" in der Tribuna ist ebenfalls das Bildniß einer vornehmen Dame. Alle drei florentiner Bilder stammen aus der Guardaroba der Herzoge von Urbino und das älteste officielle Verzeichniß der dortigen guten Gemälde nennt bereits die Venus und die Bella Bildnisse derselben Frau. Tizian malte dieselben für Eleonora's Gemahl, den Herzog Francesco della Rovere, von dem wir zwar wissen, daß er seine Gattin leidenschaftlich liebte, nicht aber, daß er daneben irgend ein Verhältniß zu einem anderen Weibe gehabt habe. Abgesehen endlich von dem stark verdorbenen Petersburger Bilde, das sich an Aehnlichkeit am nächsten mit der „Venus" vergleicht, zeigt das Wiener Bild, die „Braut", so auffallende Analogien mit jenen übrigen Bildnissen Eleonora's, daß es als deren frühestes ihnen beizuzählen ist. Der Charakter des Bildes und dessen Schicksale, zusammengehalten mit denen des Porträtes ihrer Mutter Isabella d'Este beseitigen jedes Bedenken und bilden eine Stütze mehr für die Annahme, daß die Herzogin Eleonora von Urbino sich nicht nur nicht scheute, sondern vielmehr beflissen war, ihre Wohlgestalt durch Tizian's Hand der Nachwelt zu überliefern.

Schließlich wäre es vielleicht nicht allzuschwer, an diese kleine Untersuchung noch einige allgemeinere Betrachtungen über den Genius und die Verdienste des Malers zu knüpfen. Die Versuchung dazu lag um so näher, als es ja heuer gerade vierhundert Jahre sind, daß Tizian der Welt geschenkt wurde; und wer gedächte nicht mit Freuden dieses Glückes! Ich enthalte mich dessen. Die vorstehenden Zeilen sollen das Maß bescheidener Specialforschung nicht überschreiten; sie mögen bleiben, was sie sein wollten: nichts als die schuldige Antwort auf eine hingeworfene Frage.

Wien, im December 1877.



Briefe von Bonaventura Genelli und Karl Rahl.

Mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.

(Fortsetzung.)

74. Genelli an Rahl.

Weimar d 28ten October 1864.

Theuerster der Freunde!

Lange hat mich nichts so erfreut wie Deine Compositionen aus der Parismythe die gewiß zu Deinen glücklichsten Schöpfungen gehören — Componire doch auch die noch übrigen Situationen in gleich frischer Weise, es gäbe dies einen reitzenden Cyklus! Nicht wahr ich hatte recht als ich Dir diesen Mythos als einen höchst günstigen für die Malerei anprieß? Aber weßhalb hast Du die Cassandra bei der Geburt des Paris so alt dargestellt? ich meine ihr Antlitz auf dem Blatte wo Paris sich am Altar flüchtet ist sie viel jugentlicher karakterisirt — Dies ältliche Antlitz wäre das Einzige was ich tadeln muß. Nicht so gelungen wie dieser Cyklus scheint mir Dein neuer Versuch zu dem Theatervorhange, woran wahrscheinlich die Eintheilerei schuld ist an welcher Du aber keine Schuld hast — Vielleicht macht er sich im Großen günstiger als in dieser kleinen Skitze.

Noch immer sind Deine Arbeiten von Berlin (auf die ich sehr gespannt bin) nicht angelangt.

Es betrübt mich und meine Frau gar sehr, daß Du wiederum durch den Blutandrang gegen den Kopf beängstigt wirst — Du solltest doch das rastlose Arbeiten unterlassen, obschon es Dir gar sauer ankommen mag Dich hierin zu mäßigen, und viel Dich in freier Luft bewegen.

Camillo der sich Dir empfehlen läßt, wird nächstens seine Abreise von hier Dir melden.

Noch nimm meinen Dank hin für Dein herrliches Geschenk und behalte lieb

Deinen

Freund B: Genelli.

75. Genelli an Rahl.

Weimar d 13ten Nov: 1864.

Hochverehrter Freund Rahl!

Gestern erhielten wir ein Schreiben unseres Camillo welches uns lebhaft die Freude schildert die er hat bei Dir in Wien zu sein. Mit lebhafter Freude sprach er von Deinen schönen Werken an denen auch ich mich erfreuen möchte. So leid es mir ist diesen Camillo nicht immer um mich haben zu können, so gut wird es doch für sein Gemüth sein größere Eindrücke zu empfangen als dies dahier der Fall sein kann. Schade, daß er nicht wohl sein Bild (Faust auf der Anatomie) mitnehmen konnte, um Dir zu zeigen was er eigentlich kann und nicht kann. Er malte es heimlich bei Jemand so, daß ich es erst sah als es fertig war — Eine ganz interessante Arbeit, um so schwieriger da die Figuren durch Lampen und Mondlicht beleuchtet sind.

Verzeih' es meiner Unwissenheit, meiner Vergessenheit wenn ich die Sibylle Herophila für Cassandra nahm, da doch Letztere erst später als Prophetin in diesem Mythos auftritt — Wie solltest Du auch einen solchen Fehler begehen, da Du gewiß lieber junge Damen als Alte malen wirst — Eines wünschte ich in diesen schönen Compositionen vermieden, nämlich wo Paris gegen die Viehdiebe kämpft, würde ich dem Räuber den Paris am Schopfe packt die scharfe Waffe aus der Hand weglassen die doch dem Helden allzunah auf den Unterleib ist, um ihn nicht noch tödtlich zu treffen. Die Bewegung des Armes könnte ganz so bleiben, er schlüge ihn eben nur mit der Faust gegen den Bauch, wodurch Paris doch am Leben bleiben kann.

Meine Lycurgos-Schlacht ist endlich fertig, und ich will diese Malerei nur noch austrocknen lassen um sie sodann nach München zu schicken. Dies Bild konnte schon vor einem viertel Jahr fertig sein, hätte ich nicht so viel Abhaltungen gehabt.

Verehrter Freund sei doch so gut und gieb an Camillo die Breite des Formates der Zeichnung an, welche ich für die Wiener Academie machen soll, denn in einiger Zeit möchte ich dieselbe beginnen bevor ich wieder male.

Sobald ich etwas Näheres über das Schicksal meines Cyklus durch Herrn Brockhaus werde erfahren haben, sollst Du es erfahren — so viel ich weiß wird das Werk wohl heftweise erscheinen, fals Herr Brockhaus nicht die Lust an demselben verloren hat. Vornehme Herren diese Buchhändler!

Wie schade, daß Camillo nicht zur Frühlingszeit in Wien anlangen konnte, da sich jede schöne Stadt in dieser Jahreszeit noch schöner ausnimmt, die Menschen die doch hauptsächlich eine Stadt ausmachen, laufen jetzt warscheinlich alle mit blauen Nasen umher!

Nun addio! und möge der Himmel Dich gesund erhalten, Deinen Freunden zur Freude und Deinen etwaigen Feinden zum Ärger!

Dein

getreuer B: Genelli.

Ich bitte Dich darauf zu achten, daß Camillo sich nicht allzuviel abdarbe, da ich ihn während seines Aufenthalt's in Wien soviel wie mir möglich unterstützen werde!

76. Rahl an Genelli.

Verehrter Freund!

Seit 14 Tagen ist nun Dein lieber Camillo mein Hausgenosse und macht mir sehr viel Vergnügen Sein liebenswürdiges Gemüth voll Begeisterung für die Kunst, und Sein freies und offenes Wesen mit so viel Bescheidenheit verbunden, dabey von einem Fleiß und echten Künstlergeist beseelt freut mich herzlich zu beobachten. Er hat schon recht viele Fortschritte im Freskomalen gemacht, zugleich ist (er) früh Morgens und den ganzen Abend hindurch eifrig mit Kompositionen und Zeichnen beschäftigt, ich kann Dir nur zu einem solchen Sohne gratuliren. Ich bin mit Fortsezung des Paris Cyklus beschäftigt es fehlt nur mehr ein Carton bis halben Jänner wird wohl alles vollendet seyn. Sobald die Freskomalerey zu Ende geht wird Dein Sohn sich auf die Öhlmalerey werfen; so wie (ich) glaube gefällt es Ihm recht gut hier, und unser gemeinsamer Wunsch wäre nur Dich auch hier zu besizen dann würden wir wahrlich kaum etwas zu wünschen haben. Ich freue mich schon Deine Schlacht in München nächstens bewundern zu können, es ist dieß eine von meinen Lieblingskompositionen. Ich freue mich den schönen (Schwung oder Rhythmus) der Linien durch Farbe und Beleuchtung noch deutlicher hervortreten zu sehen, und das Werk in einem Material ausgeführt zu wissen wo es doch den Stürmen der Zeit länger trozen wird als auf dem vergänglichen Papier. Die Angelegenheit der Zeichnung ist jezt beym Ministerium, die Akademie hat es einstimmig mit Freude aufgenommen, da braucht es nun seine Zeit bis es alle die verschiedenen Hände passirt ist ehe es schriftlich ausgefertigt wird. Die Größe die Du mir angabst, war 4′ lang und vollkommen angenommen worden.

Nun werden meine Bilder bald bey Euch in Weimar seyn ich freue mich Dein Urtheil zu vernehmen, auch würde es mich freuen was Wislicenus und Preller davon halten, obgleich mir Dein Urtheil für alles übrige genügt.

Ich bedauere herzlich daß ich Deinen Camillo eben nicht so verköstigen kann wie ich gerne möchte, allein ohne Familie bin (ich) selbst auf das Gasthaus angewiesen und kann daher nicht viel mehr thun als was man von dort bekommen kann.

Über meine Bilder wird er Dir schon geschrieben haben, und wir hoffen beyde Dich auch hier einmal zu sehen.

Vor der Hand weiß ich nichts weiter und grüße Dich herzlich wie ich auch viele Grüße Deiner verehrten Frau und Fräulein und Frau Tochter zu bestellen bitte. Mit aufrichtiger Verehrung

Dein ganz ergebener

Freund C. Rahl.

Wien den 27. Nov. 1864.

Die Theaterarbeit ist mir nun übertragen.

77. Genelli an Rahl.

Weimar d 2ten Dec: 1864.

Verehrter Rahl!

Seit mehreren Tagen sind Deine herrlichen Bilder dahier ausgestellt und werden von den wenigen Kunstverständigen, unter denen zu gehören ich mir schmeichle, bewundert. Wislicenus sagte mir er wolle Dir über diese Deine Werke mit ehestem schreiben, und Preller meinte der Rahl ist doch ein gewaltiger Kerl! — Mein Urtheil über diese fünf Compositionen kennst Du bereits — Was die Farbe anbelangt so finde ich diese prachtvoll, Luft, Land, Thiere, Menschen und Gewänder alles ist prachtvoll und harmonisch colorirt! Schade, daß diese vier Bilder nicht lebensgroß sind, die Mühe wäre nicht größer, eher geringer gewesen.

Ist denn keine Hoffnung vorhanden, daß der schöne Frieß, an dem Du einige glückliche Veränderungen vornahmst, in Athen vollendet werde?

Es freut mich herzlichst, daß Dir nunmehr das Opernhaus auszumalen übertragen ward — ich muß mich derweile damit unterhalten meinen Theatervorhang [1]) etwa 7 Fuß hoch, für v: Schack in Öhlfarben auszumalen. Dem Schwind, so wie mir Camillo schrieb, soll auch ein Theil im Opernhause zugefallen sein.

So eben erhalte ich von der K: K: Academie eine Zuschrift, den Sisyphos für dieselbe als Zeichnung auszuführen — ich werde mich alsbald an die Studien zu diesem Vorwurf machen.

Daß Du mit Camillo's Wesen und Treiben zufrieden bist, thut mir und seiner Mama wohl! Da er nun einmal in Wien ist wäre es ihm zu wünschen, daß er etwas von Deiner Praxis und Rasche sich aneignen möchte, denn an Farbensinn fehlt es ihm durchaus nicht. Wenn er nur nicht versäumt die dortigen Gallerien fleißig zu besuchen.

Du verehrter Freund möchtest wissen, wie ein höchst reitzender griechischer Roman heißt, auf dessen Namen sich Camillo nicht besinnen kann — er heißt Daphnis und Chloe von Longus ist wenn ich nicht irre von Jacobs übersetzt.

Dies Buch besaß ich, es ist mir aber abhanden gekommen.

Meine Frau die Dich sehr grüßen läßt, wird an Camill' das von ihm Gewünschte nächsten Sonnabend von hier abgehen lassen. In dem Kistchen wird ein Schreiben von meiner Frau und Herrn Lucius an ihn sich befinden.

In aufrichtigster Bewunderung

Dein

Freund B: Genelli.

78. Rahl an Genelli.

(Wien, Anfang Januar 1865.)

Hochgeehrter Freund!

Gestern fragte mich Dein Camillo, ob ich ein Schreiben von Dir erhalten hätte, in welchem Du mich fragst, ob Dein lieber Sohn bis zum Frühjahr wohl bei mir bleiben könne. Ich bedauere daß (ich) dieses Schreiben verehrter Freund nicht erhielt, was mich gar nicht wunder nimmt da das bey uns eine sehr gewöhnliche Sache ist, beeile mich Dir aber zu antworten, daß dem Camillo so lange ich für meine neuen Arbeiten den Raum nicht absolut nöthig habe, welches vor Mai Juny nicht der Fall ist ganz ruhig und ungestört bey mir bleiben kann, ja mir sogar viel Freude macht wenn er es thun will. Er ist so fleißig und hat bei Seinen schönen Gaben so viel Enthusiasmus für die Kunst daß mich Seine Gesellschaft von ganzem Herzen freut, und ich hoffe Du wirst mit Seinen Fortschritten und Seinen technischen Erfahrungen recht erfreut von Ihm seyn wenn er wieder zu Dir kommt. Er hat einige Farbenskizzen gemalt, einen sehr gut komponirten Eteokles auf den Mauern Thebe's, einen David und Saul; und Abends komponirt er immer neue Gegenstände. Außerdem muß ich Dir noch tausend Dank sagen für die Wurstproben welche uns Allen vortresslich mundeten. Ebenso bitte ich mich bey Deiner verehrten Frau Gemahlin zu bedanken für die herrliche Sendung, welche auf den ersten Anblick mir beynahe als unbezwinglich erschien allein schon jezt nach wenigen Tagen als nur zu bald zu verschwinden drohen will. Längst hätte ich diese Pflicht erfüllt, allein ich hoffte Dir bis heute schon die letzten drey Cartons von der Parismythe senden zu können und Alles zusammen abzuthun so aber wird sich dieses noch immer um 8—10 Tage hinausschieben. Ich wollte wünschen der Rest dieser Compositionen möge Dir ebenso gefallen wie die anderen. Bist Du mit der großen Zeichnung schon im Gange, ich freue mich herzlich auf Ihre Ankunft, ich glaube, (daß sie) unserer Sammlung zur größten Zierde und Ruhme gereichen (wird). Ich habe einen neuen Vorhang komponirt und die Orpheusmythe zu Grunde gelegt, er ist von Allen als weit besser betrachtet worden als der frühere, allein das linirte ist nur noch immer zu vorherrschend, aber jezt glaube ich troz der Beschränkungen darüber wegzukommen. Wenn sie alle bey einander sind sende ich sie Dir zur Beurtheilung aber in Farben weil man diese Photographien gar nicht verstehen kann so confus machen sie die Flecken. Indessen bitte ich mich den Deinen bestens zu empfehlen und grüße Dich herzlich

Dein

ganz ergebener

Freund C. Rahl.

79. Genelli an Rahl.

Weimar d 26ten Januar 1865.

Mein hochgeschätzter Freund!

Du hast also meinen ziemlich langen Brief vom 23ten December nicht erhalten — So viel ich mich erinnere war eine Hauptfrage in jenem Briefe die, ob Camillo bei Dir noch eine Zeit lang verbleiben könne, und da er in Wien nicht von der Luft leben kann, ob Du mit der Summe welche ich von der dortigen Academie für meine Zeichnung erhalten werde, die Auslagen welche Du für ihn machst, zufrieden sein kannst? Denn der brave Kerl muß doch auch ein wenig von der Anmuth Wien's und dem schönen zukünftigen Frühlingswetter genießen, da jede Stadt im Winter nicht zu anmuthig ist.

Daß Du theuerer Freund mit Camillo's Fleiß Gaben und Wesen zufrieden bist, freut mich gar

---

1) Theatervorhang, Oelgemälde in der Galerie Schack in München, im Oktober 1866 vollendet. Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. Herausgegeben von Ernst Förster. 11. Band, 3. Abtheilung, S. 29—30. Leipzig, T. O. Weigel. 1867. H. Walde gest. — Verzeichniß der Schack'schen Gemäldesammlung in München. 1868. S. 20—22.

sehr, und ich bin überzeugt, daß das Treiben eines so geistvollen Mannes wie Du dies bist, von den besten Folgen für ihn sein werden. Camillo's Briefe machen seine Mutter und mich allemal sehr froh, dennoch wird mir heut das Schreiben an ihn sehr schwer, weßhalb ich Dich ersuche ihm zu sagen (oder besser diesen Brief lesen zu lassen) daß ich in allem was er in seinem letzten Briefe gegen mich erwähnte, ganz seiner Meinung bin — er kennt ja meine Faulheit wenn es gilt einen Brief zu schreiben!

Höchst gespannt bin ich auf die drei letzten Compositionen aus Deiner Paris-Mythe, deßhalb laß mich nicht zu lange auf diese Blätter warten die jedenfalls so schön sein werden wie die übrigen. Also einen dritten Vorhang hast Du entworfen, und wirst ihn demnächst in's Große übertragen — auch ich bin zufälligerweise mit dem meinen beschäftigt, um ihn für Schack in Öhlfarben auszuführen, und ich habe ihn begonnen zu vergrößern (nur etwa 10 Fuß hoch) eine fatale Arbeit dies Vergrößern! Sehr neugierig bin ich den Deinen in Farben zu sehen, noch mehr ihn vielleicht dereinst im Theater selbst zu betrachten.

Meine Frau grüßt Dich herzlichst, es grüßen Dich Letizia und Gabriella, letztere aus Mannheim auf's Schönste — Du aber verehrter Freund grüße von allen was Genelli heißt unsern Camill!

Addio! Dein

stets getreuer

B: Genelli.

80. Rahl an Genelli.

(Wien, Anfang Februar 1865.)

Verehrtester Freund!

Dein Schreiben vom 26 Januar habe ich mit Freude erhalten und bin sehr erfreut daß Dir die Nachrichten von und über Deinen lieben Sohn Freude machen, er unterscheidet sich sehr sehr zu Seinem Vortheil von den hiesigen jungen Leuten und meinen Schülern an der Akademie. Denn während Er mit wahrer Begeisterung und Unermüdlichkeit nur bestrebt ist die höchsten Ziele der Kunst zu erfaßen, und mit Geist und Talent sich dieser Sache widmet, so muß ich die Andern beynahe auf brutale Weise beständig zur Thätigkeit zwingen. Dabey haben Sie weder inneren Beruf noch Gefühl, so einen jungen Mann arbeiten und streben sehen ist ein wahres Vergnügen. Was Deine Absicht in Betreff des Geldes für Deine Zeichnung anbetrifft, so bitte ich Dich sofern es nicht für Deinen Sohn unmittelbar das heißt zu Seinem Beruf und Vergnügen dienen soll ganz abzusehen, da ich Ihn ja als meinen Gast von vornherein betrachtet habe wie ich Dir schrieb. Ich habe Dir nun gestern die letzten Kompositionen von dieser Arbeit zugesandt habe aber noch an dem flehenden Knaben hinterher die Arme gegen die Oenone ausgestreckt welches sowohl des Ausdrucks wie ich glaube als auch der Linie wegen besser geworden seyn dürfte[1]).

Jezt habe ich mich aufs Theater geworfen und bey dem jezigen Bilde die Orpheus Mythe zu Grunde gelegt: Dies Hauptbild habe ich viel vorherrschender gemacht und stellt den Orpheus vor dem Throne Plutos vor. Die äußere Umgebung habe ich im Arabeskenstyl der Loggien von Raphael, so weit es nähmlich meine schwachen Kräfte vermögen zu bearbeiten gesucht; was ich thun konnte um bey den gegebenen Hauptlinien das eingerahmte und steife wegzubringen habe ich nach Möglichkeit gethan. Ist es fertig so schicke ich Dir die Aquarellskizzen selbst zur Ansicht ich hoffe jedenfalls einen Fortschritt zum Bessern gemacht zu haben.

Wie gerne möchte ich Deinen Vorhang sehen können. Auf der Pause die mir Schütz sandte fehlt die Einfassung und Umrahmung so daß ich mir kein vollständiges Bild vom Ganzen machen kann.

Ich hoffe recht bald Deine Ansicht über meine letzten Photographien zu vernehmen, welches mir stets die werthvollste Aeußerung ist die ich zu hören bekomme, und mir immer neuen Stoff zum Streben und Arbeiten gewährt.

Vielmahls grüße ich Dich von Camillo der seit kurzem zwey Compositionen gemacht hat, Odysseus der die Freyer erschießt, und die Leichenfeyer des Achill und wird jezt einen Narzissus der sich in einer Quelle spiegelt als Bild beginnen, es ist ein einfacher Gegenstand an dem sich in technischer Beziehung sehr viel lernen läßt.

Ich freue mich schon sehr auf Deinen Sisyphos und wünschte sehnlich daß Dein Wüstling endlich in die Oeffentlichkeit treten möchte.

Indem ich Dich bitte mich All den Deinen herzlich zu empfehlen bleibe ich mit aller Verehrung und Freundschaft

Dein ganz ergebener

C. Rahl.

---

1) Paris fleht sterbend Oenone um Rettung; Schlußbild der Parismythe. Br. 54. Anm. 2.

(Schluß folgt.)



* **Windhunde bei der Jagdbeute, von Martin Ferdinand Quadal.** Mit der Lamberg'schen Sammlung gingen auch eine Anzahl von Bildern des trefflichen österreichischen Malers und Radirers Martin Ferdinand Quadal (geb. in Mähren 1736) in den Besitz der Wiener Akademie der bildenden Künste über. Wir erinnern an das bekannte Gruppenporträt aus dem Aktsaal mit den Bildnissen Schmutzer's, Füger's, Zauner's und ihrer Zeitgenossen, und erwähnen ferner ein Porträt des Grafen Anton Lamberg, sowie eine Reihe von Thiergruppen, Jagdstücken u. dergl., welche der Meister auf Bestellung Lamberg's in Italien ausführte. Zu diesen letzteren gehört das in der beiliegenden Radirung von J. Klaus reproducirte Bild. Zwei Feldhasen, ein Fuchs und ein Rehbock liegen als Jagdbeute am Boden unter Lorbeergebüsch und einer Gruppe von Eichen. Daneben zwei Windhunde. Das Bild ist offenbar nach der Natur gemalt, in sehr einfacher, breiter Technik und heller Farbe, von welcher letzteren unsere Reproduktion leider keine getreue Vorstellung zu geben vermag. Unten links steht die Bezeichnung: M. F. Quadal Pinx. Napoli 1784. — Auf Leinwand. — H. 127, Br. 180 Centim.

* **Motiv aus Olevano, Landschaft von Josef Anton Koch.** Die historische Ausstellung der Wiener Akademie im Frühling des vorigen Jahres enthielt unter andern vorzüglichen Werken des Tiroler Altmeisters auch zwei große Landschaften italienischen Charakters, die zu den stilvollsten und in malerischer Hinsicht ansprechendsten Schöpfungen seines Pinsels zu zählen sind. Sie befanden sich zur Zeit der Ausstellung im Besitze des Grafen Hompesch und sind seitdem in das Eigenthum des Herrn H. O. Miethke in Wien übergegangen, welcher uns die Anfertigung der beiliegenden Reproduktion freundlichst gestattete. Das Pendant zu dem vorstehenden Bilde, eine Landschaft aus dem Tiberthal, trägt die Signatur: „Giuseppe Koch Tirolese in Roma fecit 1812“; das von uns mitgetheilte Bild ist unbezeichnet, aber aus der Uebereinstimmung der Größe, der Malweise und des Tons darf man auf die nahezu gleiche Entstehungszeit beider Landschaften schließen. Koch wird dieselben kurz vor seiner Abreise von Rom nach Wien, welche bekanntlich im Juni 1812 erfolgte, gemalt haben. Und wir wissen ja, daß aus dieser Zeit eine Anzahl seiner schönsten landschaftlichen Kompositionen, Bilder sowohl als Zeichnungen, stammen (Münchner Jahrbb. III, 275; Recensionen IV, 153). Das großartig aufgebaute, in der Luftperspektive fein abgestufte, kraftvoll und frisch gemalte „Motiv aus Olevano“ reiht sich diesen Meisterwerken an. Der Verpflichtung zu näheren Detailangaben sind wir durch H. L. Fischer's gelungene Radirung überhoben. — Auf Holz. — H. 103, Br. 135 Centim.



I. A. Koch pinx. H. L. Fischer sculps.

MOTIV AUS OLEVANO.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig







Façade der Stiftskirche zu St. Gallen.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.

Studien zur Architekturgeschichte
des 17. und 18. Jahrhunderts.

Von Robert Dohme.

(Fortsetzung.)

III.



Deutschland hält, wie schon erwähnt, auch in dieser Periode am Langhausbau fest. Neben der herkömmlichen Form desselben mit drei regelmäßig ausgebildeten Schiffen aber, wie sie die beiden Dome in Passau und Fulda zeigen, kommt jetzt jene Umbildung zur allgemeineren Geltung, die der Typus der Jesuitenkirchen geworden ist: die Verbindung von weiträumig entwickeltem Hauptschiff und verkümmerten Nebenschiffen, deren einzelne Traveen oft nur noch Kapellen bilden, mit darauf folgender Centralanlage (Vierungskuppel mit drei ziemlich gleichwerthigen Abseiten). Die Anfänge dieser Form stammen schon aus den Tagen der Früh-Renaissance, wie Alberti's Kirche S. Andrea in Mantua beweist, und gegen Ende des 16. Jahrhunderts sah man in Italien sogar geradezu das Ideal des Kirchenbaues in ihr. Damals entstanden ziemlich gleichzeitig in Venedig Palladio's einst als ein Wunderwerk klassischer Baukunst gepriesener Redentore (seit 1576) und in Rom Vignola's Gesù, die italienische Mutterkirche des bereits die Stufen der Herrschaft in der katholischen Welt erklimmenden Jesuitenordens.

Das Werden einer neuen Bauform aber ist niemals etwas Zufälliges oder Willkürliches, sondern stets ein natürliches Ergebniß aus den baulichen Idealen der Zeit und eine Folge konstruktiver Nothwendigkeit.

Oft ist darauf hingewiesen, wie im Gegensatz zur mittelalterlichen Auffassung des Verhältnisses des Menschen zu Gott die Kirche seit der Gegenreformation die Allmacht des Göttlichen in festlich rauschender Pracht den Gläubigen vorzuführen liebte. Ein solcher nicht mehr so sehr auf gemüthliche Vertiefung, wie auf sinnliche Wirkung für Auge und Ohr berechneter Kultus aber fordert naturgemäß weite lichte Räume, in denen die Gold- und Farbenpracht in voller Leuchtkraft sich entfalten kann. Die Kirche soll jetzt ein Festsaal werden, in dem die Menschheit ihre höchsten Feste, die Vermählung der Seele mit Gott, feiert. So strebt man zunächst nach weiträumigen Anlagen. Die das Kircheninnere zerschneidenden Schiffspfeiler schiebt man nach Kräften zur Seite. Die breitere Spannung

des Mittelgewölbes aber verlangt naturgemäß stärkere Widerlager, die man jedoch nicht mehr nach Art der Gothik am Aeußeren zeigen will. Da bleibt konstruktiv nichts übrig, als sie in das Innere zu ziehen, d. h. die Schiffspfeiler mit den Umfassungsmauern zu verbinden, wobei man höchstens noch Durchgänge in diesen geschlossenen Mauerkörpern aussparen kann. So verwandeln sich fast von selbst die Nebenschiffs-Joche in bloße Kapellen-Ausbauten. — In einem mit Tonnen- oder verwandten Gewölben bedeckten Kirchenraum ergiebt sich als entsprechende Decke der Vierung das Kreuzgewölbe von selbst. Während aber in Lang- und Querschiff eingestochene Kappen die Möglichkeit einer Beleuchtung der Decke dem lichtdurstigen Geschlechte gewähren, ist dies bei dem Kreuzgewölbe der Vierung nicht möglich; man würde also gerade an so wichtiger Stelle der Kirche einen dunkleren Fleck haben, der die Einheitlichkeit der Beleuchtung, für die das Zeitalter besonders feinfühlig war, vernichtet hätte. Dies zu vermeiden, bot sich kaum ein anderes Mittel, als die Ueberdeckung der Vierung durch eine Tambourkuppel mit Fenstern in der Trommel; die eigentliche Kuppel ist dann meist noch einmal durch eine Laterne erleuchtet. Nimmt man zu diesen sich bei den einmal gegebenen Voraussetzungen fast zwingend von selbst ergebenden Elementen das Streben der Zeit nach malerischer Wirkung, so sind alle Bedingungen für die Richtung, welche die Entwickelung nahm, gegeben. Ihr Ende bezeichnet dann die seit dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts aufkommende Vorliebe für einfach saalartige Anlagen. Beispiele: Bürgersaalkirche in München, Augustiner- und Kapuzinerkirche in Mainz, St. Stephan in Würzburg u. v. a. Daß bei den Dorfkirchen der einschiffige Saalbau, wie stets, so auch in dieser ganzen Periode die herrschende Form bleibt, ist selbstverständlich. Zu den schönsten Bauten der Art gehört, wenigstens in Bezug auf das Aeußere, die Kirche von Bindlach bei Bayreuth.

In der Dekoration fehlt den deutschen Bauten zunächst der Reiz der Echtheit des Materials; auch weisen die bemalten Putzflächen in den seltensten Fällen einen wohlthuenden Farbensinn auf; Braunroth und grelles Grün heben sich hart und schreiend vom weißen Untergrunde ab; häufig freilich ist auf alle Polychromie verzichtet und das ganze Innere abgeweißt. Wo sich heut einzelne Bauten, z. B. in München und Salzburg, durch feingestimmte Färbung auszeichnen, ist dies wohl erst neueren Restaurationen zuzuschreiben. Wo aber wirklich einmal werthvolleres Material, Marmor oder Stucco lustro, zur Anwendung kommt, da weiß man auch in Deutschland die prächtigen Wirkungen zu erzielen, welchen man in Italien so oft begegnet, so z. B. in der Schloßkirche zu Würzburg, einer der charakteristischen Leistungen der borrominesken Richtung, in der die grade Linie im Grundriß ganz fehlt und auch im Aufbau nur an Thür- und Fensterwandungen vorkommt, und in dem eleganten Rococobau Balthasar Neumann's, der Schönborn'schen Kapelle am Dom zu Würzburg.

1. Der Dom zu Passau.

Der Dom St. Stephan in Passau ist vielleicht schon eine Gründung des 5. Jahrhunderts, jedenfalls wird er im 7. Jahrhundert erwähnt. Im Jahre 1407 wurde hier an Stelle der älteren romanischen Basilika der Grundstein zu einem gothischen Neubau gelegt, der ein Jahrhundert später, 1505, noch nicht vollendet, im Jahre 1576 aber bis auf die nie ausgeführten Helme des großen Vierungsthurmes und der beiden Façadenthürme fertig war. (Vergl. die Ansicht im dritten Bande von Braun's und Hohenberg's Städtebuch.) Am 27. April 1662 legte Feuer den größten Theil dieses Baues in Asche,

sodaß nur die Außenmauern von Chor und Kreuzschiff und die Vierungskuppel in den Neubau hinübergenommen werden konnten, zu dem Bischof Wenzislaus im Jahre 1664 den Grundstein legte. Ihrem Kern nach sind freilich wohl noch andere Mauertheile des alten Gebäudes in das neue übergegangen, so namentlich Reste der beiden Thürme an der Westfaçade, welche die Lage der gothischen genau beibehalten. Eine hoffentlich nicht mehr lange ausstehende Aufnahme des Baues wird dies am ehesten feststellen können. Baumeister war Carlo Lorago, aus Fermo oder Mailand gebürtig. Näheres über den Künstler, dessen Name in der Baugeschichte von Prag vielfach wiederkehrt (vergl. Dlabacz, Künstlerlexikon für Böhmen) vermochte ich leider bisher nicht aufzufinden.

Die Arbeit war ziemlich weit vorgeschritten, als ein Theil des Baues einstürzte und damit der Betrieb eine Zeit lang in's Stocken gerieth. 1675 wurden dann die Schiffe im Rohbau fertig, im folgenden Jahre begann man die Pflasterung des Fußbodens mit rothen und weißen Marmorfliesen und die Stuckirung der Decken. Da brach am 29. Juli 1680 ein neuer verheerender Brand über die kaum aus der Asche erstandene Stadt herein, der auch den Dom vielfach beschädigte und so die Vollendung desselben verzögerte. 1684 endlich war das Hauptschiffsgewölbe mit seinem reichen plastischen Schmuck, den der Bildhauer Joh. Bapt. Carlon ausführte, fertig, die Beendigung des Ganzen aber zog sich noch länger hin: 1693 errichtete Andrea Solari die beiden marmornen Portale an den Langseiten und 1694 und 95 die Obergeschosse der Thürme.

Die Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit flachen, geradlinig geschlossenen Kapellen in den Nebenschiffs-Jochen. Das Querhaus springt außen nicht über die Fluchtlinie dieser Kapellen vor; das Altarhaus ist einschiffig mit drei schmalen Jochen und einem Chorschluß aus fünf Seiten des Zehnecks (spätgothischer Rest). Ueber der Vierung steigt ein auffallend hoher Tambour auf; die Pfeiler des fünfjochigen Langhauses sind von reicher wirkungsvoller Bildung: an einen oblongen Körper legen sich gegen das Nebenschiff zwei Pilastervorlagen und je eine solche in der Richtung der Arkaden; nach dem Hauptschiff zu springt, einmal abgetreppt, ein breiter Pilaster vor, der an beiden Ecken von Viertelsäulen flankirt wird. Ueber dem korinthischen Kapitäl dieser Mittelschiffspilaster ist ein mächtig ausladendes Gebälk vorgekröpft, welches sich auch von Pfeiler zu Pfeiler an der Arkadenobermauer freilich in sehr geringer Ausladung fortsetzt. Der hohe Fries dieses Gesimses ist reich ornamentirt und über den Pilastern mit mächtigen Konsolen besetzt, die das weit ausladende Geison tragen; über den Viertelsäulen vertreten Atlanten ihre Stelle. Die Pilaster der drei andern Seiten der Hauptpfeiler und die an den Nebenschiffswänden haben barock ionische Kapitäle mit je einem Engelskopf in der Mitte und Blumengehängen von Volute zu Volute, darüber ein reiches, weit ausladendes, aber nur aus Architrav und Geison bestehendes Gesims. Die Basen sind im Hauptschiff attisch, im Nebenschiff bestehen sie nur aus Wulst und Platte, sämmtliche Pilaster sind uncanellirt. Die Beleuchtung geschieht durch kurze Rundbogenfenster im Obergaden und in den Obertheilen der Kapellenwände.

Fünf elliptische Flachkuppeln auf Zwickeln bilden die Decke des Hauptschiffes, achteckige Klostergewölbe auf Zwickeln die der Nebenschiffe. Soweit die Decken nicht bemalt sind, sind sie mit sehr reichem schweren Stuck geschmückt von jener, venezianische Herkunft verrathenden, Zeichnung, wie sie in Deutschland vor dem Auftreten des französischen Einflusses herrschend war. Schwere Kartuschen, dicke Guirlanden und Fruchtschnüre bilden die herrschenden Motive. Von dem Reichthum dieser wuchtigen und bei aller Pracht doch

nicht überladenen Ornamentik Carlon's kann man durch Schilderung schwer eine Vorstellung erwecken. Deshalb sei nur der figürliche Theil derselben hervorgehoben. Auf dem weitausladenden Kämpfergesims der Arkadenbögen steht im Hauptschiff jedesmal eine Engelstatue mit Schriftrolle, die Zwickel der Arkaden füllt je eine weibliche allegorische Figur in Hochrelief (die Schlußsteine der Arkaden charakterisirt je eine große Kartusche), in jedem Gewölbezwickel des Hauptschiffes steht ein Heiliger. Zählt man diese statuarischen Arbeiten zusammen, so ergiebt sich für jedes Joch des Hauptschiffes eine Dekoration mit zwölf überlebensgroßen Figuren. Im Chor waren die langen schmalen Fenster des alten Baues gegeben; Lorago theilte sie in zwei Geschosse und deckte den zwischen ihnen bleibenden Pfeiler am Chorhaupt mit canellirten korinthischen Dreiviertelsäulen, an den Chorlangseiten mit eben solchen Pilastern, die sich beide nach unten zu gegen die wohl noch aus gothischer Zeit stammende Fensterschräge todt laufen. Die Wand unter den Fenstern ist kahl und auf Dekoration mit Teppichen rc. berechnet. Ueber den Säulen und Pilastern setzt sich das Hauptgesims ähnlich wie im Schiff fort, doch sind die dortigen Frieskonsolen hier (und ebenfalls in der Vierung) flach gehalten und ähneln so langen schmalen Triglyphen. Ueber dem Gesims steigen hermenartig behandelte Atlanten auf, zwischen denen ovale Fenster sitzen. Diese Hermen laden weit aus und schneiden so ein Stück der Decke ab. Der übrig bleibende Theil derselben ist als ganz flaches Spiegelgewölbe behandelt und trägt ein Frescogemälde. Der sehr hohe achteckige Tambour der Vierung (es ist der alte gothische Vierungsthurm) hat zunächst einen breiten, mit Fresken tragendem Rahmenwerk belebten Gurt; darauf folgen zwischen überschlanken uncanellirten Pilastern die Rundbogenfenster. Ueber dem Gesims dieser Pilaster erheben sich hermenartige Engel, welche die laternenlose Flachkuppel tragen. An der Westseite des Langschiffes zieht sich eine breite Orgelbühne hin.

Der Bau ist bei sehr bedeutenden Maßen [1]) von vortrefflichen, noch im Geiste der Hochrenaissance gehaltenen Verhältnissen, im Innern ganz aus einem Guß, ein hochbedeutendes Werk, an dessen Einzelheiten sich Reinheit der Linien und kräftig malerische Wirkung glücklich vermählen. Ich nehme keinen Anstand, Lorago's Schöpfung — wohlverstanden den Innenbau — Alles in Allem genommen, für den gelungensten Kirchenbau, welchen die Barockkunst im eigentlichen Deutschland hervorgebracht, zu erklären; sein Studium sei allen Architekten warm empfohlen.

Die Façadenbildung ist klar und gesetzmäßig, läßt sich aber mit dem seltenen Werth des Innern nicht vergleichen. Ueber einem von reich verkröpften toskanischen Pilastern, den Schiffen entsprechend, in drei Theile zerlegten Erdgeschoß erhebt sich im Mittelschiff ein zweites Stockwerk mit korinthischen Pilastern, darüber eine hohe Attika und Giebeldreieck; in den Nebenschiffen legen sich leicht gekrümmte Ablaufmauern an die Front dieses Mitteltheiles. Die Façade ist von zwei unvollendeten quadraten Thürmen eingefaßt, deren drei Stockwerke mit verkröpften Pilastern an den Ecken und je einem Fenster oder fensterartiger Nische inmitten besetzt sind. Die Langseiten haben wie gewöhnlich keine Bedeutung; in den Osttheilen ist die spätgothische Gliederung derselben erhalten.

* * *

1) Erhard, Geschichte der Stadt Passau, Passau 1864, giebt ohne nähere Bestimmung 420′ Länge, 128′ Breite, 186′ Höhe an. Es ist mir leider nicht möglich gewesen, eine Bauzeichnung der Kirche zu Gesicht zu bekommen.

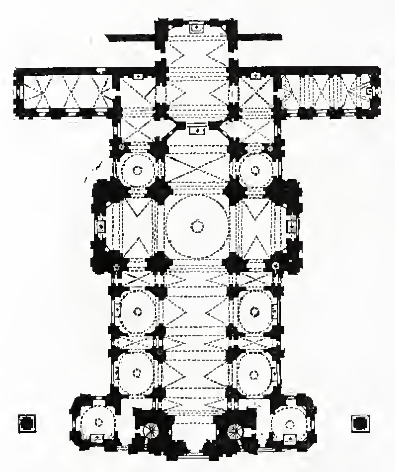
2. Der Dom zu Fulda (St. Salvator).

Die Entstehung des Klosters Fulda [1]) reicht zurück bis in's Jahr 744, wo Sturm, ein Schüler des heiligen Bonifaz, hier eine mönchische Ansiedelung gründete, deren erste bescheidene Kirche unter der Leitung des Apostels der Deutschen ausgeführt wurde. Noch nicht achtzig Jahre später entstand an deren Stelle der bedeutendste Langhausbau des damaligen Deutschlands (819); hier wurde aller Wahrscheinlichkeit nach die zweichörige Anlage, unabhängig von englischen Vorbildern, selbständig gefunden, von hier aus vermuthlich der berühmte St Gallener Grundriß v. J. 820 an Abt Gozbert gesandt. (Vergl. Einhart, in Dohme's Kunst und Künstler.) Der Bau des 9. Jahrhunderts ging 937 durch Feuer zu Grunde, eine neue Kirche war 948 fertig, 1120 stürzte deren Osttheil ein, erst 1157 war er völlig wiederhergestellt. Erneute Brände folgten 1256 und 1398. Dann kamen ruhigere Zeiten über die Kirche, bis im Jahre 1700 der Fürstabt Adalbert von Schleifras einen Umbau beschloß. Er berief deshalb unter dem 4. Sept. 1700 Johann Dinzenhofer in seinen Dienst. Die nächsten Jahre durch beschäftigten diesen Entwürfe für die Kirche, welche erst nach wiederholten Bearbeitungen den Beifall des Abtes fanden; gleichzeitig aber wurden schon, soweit dies möglich, die Einleitungen zum Baubetrieb getroffen, namentlich große Massen Material aufgehäuft. Erst in das Frühjahr 1704 aber fällt der eigentliche Baubeginn. Am 18. März wurde ein Kontrakt unterzeichnet, nach welchem der Bau Dinzenhofer, wie wir heute sagen, in Entreprise gegeben wurde. Er verpflichtete sich, ihn in fünf Jahren für eine Pauschsumme von 27,000 fl., freie Lieferung des Baumateriales und der größeren Werkzeuge (wohl der Gerüste?) zu vollenden. Ihm selbst ward außerdem ein Gehalt von jährlich 50 Thalern, freie Wohnung und die damals üblichen Naturallieferungen zugesichert. Zwar sind die dekorative Ausstattung des Innern, die Bildhauer- und Stuckaturarbeiten nicht mit in den Vertrag einbegriffen, aber auch so hätte Dinzenhofer diese Verpflichtungen nicht übernehmen können, wenn man nicht wesentliche Theile des älteren Baues im neuen hätte erhalten wollen, darauf wurde denn freilich bald verzichtet. Am 23. April fand die feierliche Grundsteinlegung statt, und die Zahl der von Dinzenhofer am Bau angestellten Männer (1 Bauinspektor, 1 Wagenmeister, 1 Werkmeister bei den Maurern, 1 Werkmeister bei den Steinmetzen, 1 Gerüstmeister, 80 Maurer, 40 Steinmetzen und über hundert Handlanger) zeigt, daß er das Werk mit Eifer betrieb. So war die Kirche denn auch trotz der späteren Erweiterungen des Programmes mit Ablauf des vierten Baujahres, Ende 1708, im Rohbau fertig, und man begann die Ausschmückung des Innern, an der Giov. Batt. Artari aus Venedig und die beiden Fuldaer Neudecker und Weber als Bildhauer, der Laienbruder Jürgen aus dem Franziskanerkloster auf dem Frauenberge bei Fulda als Schreiner (Kirchstühle), die Gebrüder Pfeifer aus Fulda als Schlosser thätig waren. Gleichzeitig mit diesem Hauptwerk war Dinzenhofer vom Fürstabte noch zu einer Reihe anderer Bauten herangezogen worden; von ihm rühren zwei Flügel des Priesterseminars und das Schloß in Fulda, der Brückenbau in Neuhof, Bauten in Dermbach und Entwürfe für Schloß Bieberstein her. Noch vor Beendigung des Kirchenbaues aber, spätestens zu Anfang des Jahres 1712, ging er nach Bamberg zurück, während Gattin und Kinder

1) Außer den bekannten älteren Quellen siehe: Der Dom zu Fulda. Eine kurze Darstellung seiner Geschichte, Bauart und Merkwürdigkeiten. Fulda 1855. 2. Aufl.

noch längere Zeit in Fulda blieben. Am 15. August 1712 wurde die Kirche geweiht, an Einzelheiten der Ausstattung aber noch später weitergearbeitet.

Die Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit Tambourkuppel über der Vierung und drei gleichwerthig behandelten, einschiffigen Kreuzarmen von je einem schmalen Joch, an welches sich die aus drei Seiten des Achtecks geschlossene Apsis legt. In Folge einer bei ehemals zweichörigen Anlagen öfter wiederkehrenden Umstellung liegt der heutige Hochaltar im Westen, die Façade im Osten. Das Langhaus ist zweijochig, doch sind die Pfeiler als Doppelstützen behandelt, so daß sich in ihrer Mitte schmale, rechtwinklig gedeckte Durchgänge nach den Nebenschiffen öffnen und man deshalb im Grunde von zwei breiten und drei schmalen Jochen des Langhauses reden könnte. Die Decken des Obergadens bilden Tonnen mit eingestochenen Kappen; in den Nebenschiffen haben die schmalen Joche Kreuzgewölbe, die breiten elliptische Kuppeln mit Laternen. Ein solches Kuppeljoch wiederholt sich noch jenseits der Vierung. Individuelles Gepräge erhält dieser so regelmäßige Grundriß dadurch, daß die Kirche sich im Westen hinter dem Hochaltar noch in allen drei Schiffen fortsetzt, ohne daß dieser Anhang durch Scheidemauern von dem eigentlichen Kirchenraum getrennt wäre. In der Verlängerung des Hauptschiffes liegt um 15 Stufen erhöht der ehemalige Chor der Mönche, heute des Domkapitels. Seine Deckenbildung ist die gleiche wie die des Hauptschiffes: Tonnengewölbe mit Stichkappen. Bis zur Hälfte seiner Länge begleiten ihn beiderseits die mit je zwei Kreuzgewölbjochen gedeckten Nebenschiffe. Aus ihnen führen Treppen hinunter in die unter dem Chor gelegene Krypta des h. Bonifacius und, gegenüber von ihnen, Thüren in zwei Flügelbauten, deren nördlicher die Marienkapelle, deren südlicher die Sakristei enthält. In der Ostfaçade behielt Dinzenhofer die beiden Façadenthürme der älteren Kirche bei, trotzdem dieselben geringere Breite boten als die neue Kirche. Um dies zu verdecken und gleichzeitig eine imponirende Breite der Front zu gewinnen, ordnete er rechts und links von diesen Thürmen, durch einen schmalen Durchgang von ihnen getrennt, je eine quadratische, mit Kuppel gedeckte Kapelle an, die sich auch am Aeußern als kleiner Centralbau geltend macht.



Grundriß des Domes zu Fulda.

Die klare Gesetzmäßigkeit der Grundrißbildung geht auch durch den Aufbau des Innern. Zu beiden Seiten der Pfeilerdurchgänge steigen uncanellirte Komposit-Pilaster auf, welche das Hauptgesims tragen. Die Kämpfergesimse der Arkaden setzen sich durch diese Hauptpilaster unterbrochen über die ganze Pfeilerbreite fort und bilden so eine Art von Thürsturz für die scheidrechten Durchgänge. Ueber diesen steht jedesmal in halbrunder Nische eine Apostelstatue. Die Arkadenzwickel sind im Hauptschiff mit Figuren in Hochrelief, die Schlußsteine der Arkaden mit mächtigen Kartuschen dekorirt. Die Zwickel der Vierungskuppel füllen Fresken; im Tambour wechseln zwischen Pilastern Fenster mit statuengeschmückten Nischen. Hinter dem Hauptaltar ist die Wand nicht geschlossen, sondern öffnet sich in weiter Bogenstellung gegen den hohen Chor. Der Schlußstein dieser Arkade ist durch eine figurenreiche Engelsglorie charakterisirt.

Ihr Licht empfängt die Kirche durch Stichbogenfenster im Obergaden und durch mächtige Rundbogenfenster in den Schildbögen der Seitenschiffsmauern; zwischen den letzteren sitzt, den Pfeilerdurchgängen entsprechend, jedesmal ein schmales langes Rundbogenfenster. Das Ganze ist in allen Theilen gleichmäßig klar und hell erleuchtet, nur am Hauptaltar wird die Lichtfülle mit feiner Berechnung um einen Grad gemäßigt und so die feierliche Bedeutung dieses Bautheiles betont. Tritt man gleich vom Haupteingange ein wenig nach rechts oder links, so verschneiden sich die Wandflächen so, daß kein Fenster sichtbar wird: dann bemerkt man nirgends das Einströmen des alle Theile gleichmäßig durchfluthenden Lichtes, welches so reichlich zugeführt ist, daß sich selbst dicht neben den Lichtquellen wenigstens bei bedecktem Himmel keine im Dunkeln liegenden Theile geltend machen.

Ueberblickt man den Innenbau als Ganzes, so findet man in ihm ein charakteristisches Beispiel des maßvollen römischen Barockstiles in Deutschland. Die reichen Gliederungen sind groß und kräftig gedacht, die Wandflächen durch plastische Zuthaten belebt, ohne daß diese Dekoration die Klarheit der eigentlich architektonischen Linien störte; aber alle Einzelheiten sind etwas grob. Wie in ihren Vorzügen, so sind sämmtliche fränkischen Bauten Dinzenhofer's auch in ihren Mängeln echte Barockmuster: bei geschickter und selbst schwungvoller Bewältigung der Massengliederung fehlt ihnen der feinere Sinn für die liebevolle dekorative und ornamentale Durchbildung der einzelnen Theile, wie ihn in der französischen Kunst der gleichen Zeit fast allgemein verbreitet ist und wie ihn im Norden Schlüter in so reichem Maße besaß.

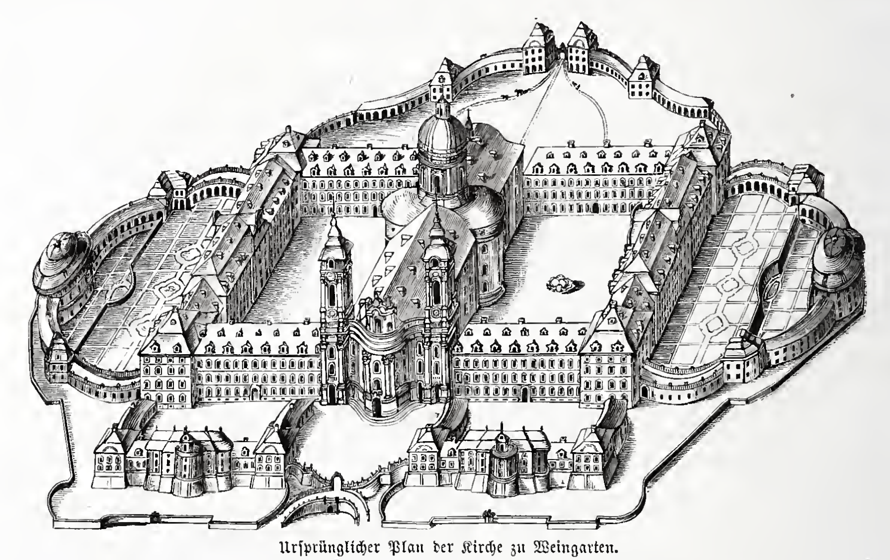
3. Die Abteikirchen zu Weingarten, Einsiedeln, St. Gallen.

Aus der Fülle großer Klosterbauten der Zeit hebe ich noch eine Gruppe von drei Abteikirchen heraus und versuche sie in gemeinsamer Schilderung zusammen zu fassen, wennschon zwei derselben nicht mehr zu Deutschland gehören. Bei aller Verschiedenheit der Einzelbildung und des künstlerischen Werthes haben nämlich diese drei Werke so viel Uebereinstimmendes unter einander, daß sie kunstgeschichtlich nicht gut zu trennen sind; ich meine die Kirchen von Weingarten, Einsiedeln und St. Gallen.

Wie der Bauzeit nach der älteste, so ist dem Kunstwerth nach Weingarten [1]) der bedeutendste dieser drei Bauten. An Stelle des alten gothischen, zum Theil noch dem Jahre 1215 entstammenden Gotteshauses wurde hier am 14. März 1715 der Grundstein zu einem Neubau von Kirche und Kloster gelegt. Neun Jahre später, am 10. September 1724, fand die Einweihung statt. Der Entwurf des Ganzen rührt von dem württembergischen Landbaudirektor Joseph Frisoni her; als ausführende Architekten auf der Baustelle werden Bär, Thum und Laienbruder Andreas Schenk aus Bregenz genannt. Beistehender Holz-

1) Bei Ravensburg, einige Meilen nördlich vom Bodensee, unweit der Bahnlinie Friedrichshafen-Ulm gelegen, entstammt Kloster Weingarten einer Stiftung der Welfen aus dem 9. Jahrhundert. Zu Altdorf im Schussenthale siedelte Heinrich Welf im Jahre 860 ein Frauenkloster an, welches Irmengard, Welf's zweite Wittwe, 985, nach Versetzung der Nonnen, Mönchen übergab. 1053 vernichtete ein Brand dieses Kloster, worauf der Herzog von Kärnthen, Welf III., seine eigene auf dem Martinsberge bei Altdorf gelegene Burg den Mönchen zur Niederlassung übergab. 1055 wurde das neue Kloster bezogen und der Weinstöcke wegen, mit denen der Hügel bepflanzt war, „Weingarten" getauft. Durch Jahrhunderte war das Gotteshaus die Grabkirche der Welfen, zu deren noch erhaltener und gepflegter Gruft der Zugang vom nördlichen Seitenschiff her hinabführt. 1803 wurde das Kloster säkularisirt; jetzt dient es als Infanterie-Kaserne; die Kirche ist Pfarrkirche des Ortes.

schnitt giebt nach einer in der Sakristei der Kirche erhaltenen Bauzeichnung vom Jahre 1723 einen Ueberblick über das ursprüngliche Projekt. Darnach sollten sich um die Kirche als Mittelaxe in einem großen Rechteck die eigentlichen Klostergebäude schließen, deren vier Ecken wie gewöhnlich durch Pavillons betont waren; die an den Hofseiten ringsum laufenden Corridore setzten sich auch hinter dem halbrunden Chor der Kirche in Form eines Umganges fort. Nach allen vier Seiten zu aber schlossen sich an diesen Kern noch in mannigfach geschwungenen Linien geführte Nebengebäude, im Osten Wirthschaftsanlagen, im Norden und Süden luftige, Terrassen tragende Hallenbauten mit Pavillons, welche den Mönchs- und den Abtsgarten säumten; vor der Kirchenfaçade breitete sich zunächst eine Art Ehrenhof aus, der gegen Westen mit einer statuengeschmückten Balustrade geschlossen war. In ihr lag das Hauptportal, durch welches der Weg in mächtiger, im Halbkreis geschwungener Rampe gegen die Ebene hinabführte. Rechts und links von



Ursprünglicher Plan der Kirche zu Weingarten.

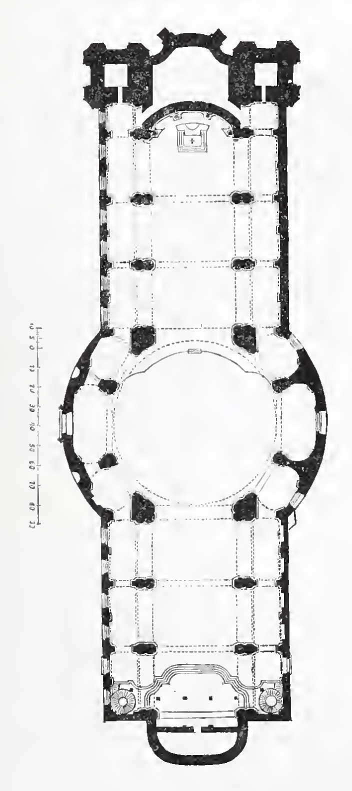
diesem Ehrenhof waren zwei andere Höfe gedacht, deren umgrenzende Baulichkeiten vermuthlich Verwaltungszwecken gewidmet sein sollten. — Wir haben es hier mit einer jener Anlagen zu thun, wie sie selbst das baulustige 18. Jahrhundert nur in Zeichnungen geschaffen hat.

Vollendet ist davon nur die Kirche und die Nordhälfte des Klosters, dieses aber schon, mit dem ursprünglichen Entwurf verglichen, in reducirten Formen, nach einfach rechtwinkligem Grundriß. Von der Südhälfte sind nur die Anfänge vorhanden. Der Terrassenbau fehlt ganz; die heutigen Zugänge sind nur bescheidener Natur. —

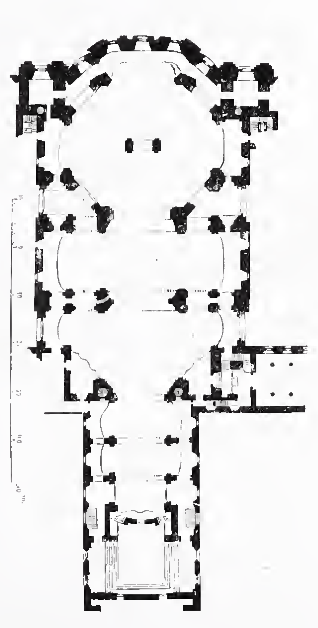
Die Anfänge von Einsiedeln reichen zurück bis in's 9. Jahrhundert, wo hier die Klausnerhütte des h. Meinrad stand. Nach mannigfachen, über das Kloster im Lauf der Jahrhunderte hingegangenen Schicksalen wurde unter Fürstabt Maurus v. Roll am 31. März 1704 der Grundstein zu einem neuen Klosterbau gelegt, den der Laienbruder Kaspar Moosbruger, geb. 1656 im Bregenzer Wald, „nostri et aliorum aedificiorum peritissimus architectus“ leitete; ob er auch die Entwürfe zu demselben gemacht, ist nicht überliefert. Als Baumeister wird außerdem Johann Moosbruger und nach dessen um 1615 erfolgten Tode Michael Rüeff genannt. Am 20. Juli 1721 wurde dann von Fürstabt Thomas Schenklin v. Wyl der Grundstein zur neuen Kirche gelegt, deren Bau, nach

dem schon 1723 erfolgten Tode des Bruders Kaspar, Bruder Thomas Meyer von Solothurn, ein Bildhauer, (1667—1733) übernahm. Zwei Jahre nach dessen Tode ward dann 1735 die neue Kirche geweiht.[1])

Die jüngste der drei Kirchen endlich, die von St. Gallen, ist ihrer ersten Stiftung nach die älteste. Der h. Gallus selbst hatte im siebenten Jahrhundert mit seiner Ansiedelung am Ufer der Steinach den Grund zu dem später nach ihm genannten Kloster gelegt, welches im 8. Jahrhundert bereits eine ganz aus Stein erbaute Kirche erhielt. Das folgende Jahrtausend führte selbstverständlich eine Reihe von Bauten nach einander



Grundriß der Stiftskirche zu St. Gallen.



Grundriß der Kirche zu Einsiedeln.

auf derselben Stelle mit sich, bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Fürstabt Cölestin Gugger einen Neubau des aus dem Jahre 1314 stammenden Mitteltheiles der Kirche beschloß. Schon vor Beginn des eigentlichen Betriebes im Jahre 1756 aber scheint man sich für einen völligen Neubau entschieden zu haben, den der Baumeister Peter Dum aus dem Bregenzerwald leitete, während die zweithürmige Façade (nach Dum's Plänen?) von Ferdinand Bär aus Bildstein bei Bregenz hinzugefügt wurde. Beim Tode Cölestin's zu Anfang des Jahres 1767 war der ganze Bau vollendet. Die Kosten betrugen 457,929 fl.[2])

---

1) Die Baugeschichte nach gütigst für mich aus dem Klosterarchiv gemachten Auszügen des P. Archivars Adelrich Diezinger.

2) Vergl. Ild. v. Arx, Gesch. d. Kantons St. Gallen. 1810—13. Bd. III, S. 612 ff. Es ist eine auffallende Erscheinung, an allen drei Bauten der hier behandelten Gruppe Architekten aus der Gegend von Bregenz auftreten zu sehen; auch wäre es nicht unmöglich, daß hinter dem Bauführer „Thum" von Weingarten und dem Baumeister „Dum" von St. Gallen, die beide derselben Heimath entstammen,

Die Grundrisse dieser drei Bauten zeigen zunächst einen auffallenden Wechsel in der Lage der Kuppel. Weingarten, eine dreischiffige Hallenkirche mit breitem Mittelraum und schmalen Nebenschiffen, die Emporen tragen, hält noch am meisten an der herkömmlichen Kreuzform mit hoher Tambourkuppel über der Vierung und, hier halbrund geschlossenen, Absiden fest. Freilich ist auch hier der Chor bereits sehr lang gestreckt. In St. Gallen legen sich an den von einer Flachkuppel überdeckten Centralraum nach Ost und West je drei weitgestellte Langhausjoche; die Anlage ist wieder dreischiffig, aber ohne Emporen. Die Nebenschiffe ziehen sich auch um den Mittelraum hin; die Pfeiler sind wie in Weingarten als eingezogene Streben mit Durchgängen behandelt. In Einsiedeln endlich ist



Theil der Gewölbe aus der Kirche zu Weingarten.

der mächtige achteckige Centralraum der am weitesten nach Westen vorgeschobene Theil; in seiner Mitte wachsen zwei schlanke gepaarte Pfeiler auf, welche das kranzförmige Tonnengewölbe der Decke tragen; darauf folgt sogleich der Kreuzarm, wenn man diesen Raum in Rücksicht auf seine etwas größere Höhe so nennen will, dann ein ebenso tiefes Joch, welches den Uebergang zu dem schmaleren Chor bildet. Die Anlage ist dreischiffig, doch springen die als eingezogene Streben dienenden Wandpfeiler so weit vor, daß in ihnen unten und in der Empore jedesmal ein schmaler Durchgang ausgespart ist und zwischen ihnen ein ziemlich tiefer Kapellenraum entsteht, so daß man zur Noth von fünf

sich dieselbe Person verbirgt. Die Stilunterschiede zwischen beiden Bauten sind kein Hinderniß, da der einzelne Architekt oft genug an sich selbst die Wandlungen des Zeitgeschmackes durchmacht. Hier, wie überall in der Baugeschichte der in Rede stehenden Perioden, thun monographische Arbeiten Noth.

Schiffen reden könnte. Die Emporen-Galerie setzt sich auch im Chor fort und führt hier zu dem sog. Psallierchor. In diesen blickt man von der Kirche aus rechts und links von dem bis zur Decke aufsteigenden Riesenaltarbild zwischen freistehende Säulen hindurch. Die Mauern beider Chöre stammen noch von einem älteren Bau unter Abt Augustin II. Reding (reg. 1670—92), sind aber wie das Ganze mit der Dekoration des 18. Jahrhunderts überzogen. Statt der abgetreppten Kreuzpfeiler von Weingarten und St. Gallen finden wir hier Stützen, an denen die vier Seiten jedesmal verschieden gebildet sind, nur die beiden Mittelpfeiler des Centralbaues haben längliche Kreuzgestalt.

Die Deckenbildung zeigt in Weingarten Hängekuppeln von ungemein geringem Stich, die trennenden Gurte sind elegant profilirt und mit zierlichem, dem Louis XIV. verwandten Bandwerk ornamentirt; die Nebenschiffe decken quergestellte Tonnen. Die zahlreichen Fresken der Decken füllen niemals die ganze Fläche, sondern heben sich, durch reiche Rahmen umschlossen, aus einem Grunde von flachem Stuckornament ab. Dieses ist im Einzelnen oft recht gefällig gezeichnet und offenbart eine in der Mitte der italienischen und französischen Weise sich bewegende Sinnesart (vergl. die Abbild.), während in den Gesimsen, namentlich im Hauptgesims, die malerische Häufung und Verkröpfung der Linien des italienischen Barocks herrscht. Im Princip weist St. Gallen dieselbe Deckenbildung auf, nur daß hier, wie erwähnt, der Centralraum statt der Tambourkuppel eine Calotte trägt. Wieder sind die Fresken mit Stuckrahmenwerk umgeben, welches einen Theil der Decke ausschließlich füllt, hier aber das voll entwickelte Rococo zeigt. Die Profilirung der Gesimse ist wieder im Sinne des italienischen Barocks gedacht, der späteren Zeit entsprechend aber schon nüchtern in den Einzelheiten. Einsiedeln weist in der Deckenbildung hinter der Kranztonne des Achtecks im Mittelschiff zwei flache Hängekuppeln, die zweite mit einer kleinen Laterne, auf; in den übrigen Räumen wechseln Kreuzgewölbe mit Tonnen oder Halbtonnen, in die allerlei Kappen eingestochen sind. Die Profilirung, namentlich der Hauptgesimse, bewegt sich sowohl in den einzelnen Theilen derselben als in den großen Linienzügen in den ausschweifendsten Formen des italienischen Barocks; dazu kommt eine aus den Formen der Regentschaft und des Louis XV. gemischte Ornamentik, die durch das Hinauszerren der ursprünglich für kleine Maße erfundenen Formen zu gewaltigen Dimensionen und in ihrer oft ungeschickten Häufung ebenso leer wie anspruchsvoll auftritt. Die Kirche ist in ihren unteren Theilen weiß, während in der Färbung der Decken neben dem Weiß Grün, Roth, Braun und Gold vorherrschen.

In Weingarten und St. Gallen waren die Basen der Pilastervorlagen attisch (die im 17. und 18. Jahrhundert üblichste Form), in Einsiedeln fehlen sie ganz und sind durch einen bloßen Sockel ersetzt. Die Pilaster selbst sind in allen drei Kirchen — wie meist in Deutschland und seltener in Frankreich — uncanellirt; Weingarten hat korinthische, St. Gallen Komposit-Kapitäle, Einsiedeln endlich solche von jener spielenden Umbildung der korinthischen Form, wie sie im Rococo häufig vorkommen. Die Beleuchtung geschieht in St. Gallen durch zwei hohe Rundbogenfenster in jedem Joch, in Einsiedeln und Weingarten durch zwei Reihen von gepaarten Rundbogenfenstern über einander, über denen noch ein großes Halbkreisfenster sitzt, letzteres in Einsiedeln jedesmal durch zwei freistehende korinthische Säulen in drei Theile getheilt. Als Curiosum barocker Phantasie sei dabei erwähnt, daß einige dieser Fenster zum Theil durch einen malerisch um die Säule geworfenen Stuckvorhang verschlossen sind, auf dem sich ein Gemälde befindet. Während in Weingarten und St. Gallen gleichmäßig helles Licht den ganzen Kirchenraum festlich

durchfluthet, wirkt die Beleuchtung in Einsiedeln durch die namentlich für den im Osten stehenden Betrachter sich bildenden Ueberschneidungen von Fenstern und Wandflächen unruhig, ein Vorwurf, der in einer Zeit, welche so viele Muster vortrefflicher Beleuchtung geschaffen, besonders schwer wiegt.

Sucht man sich endlich den ästhetischen Gesammteindruck des Innern dieser drei Bauten klar zu machen, so ist zunächst hervorzuheben, daß in Einsiedeln der geräuschvollste Prachtaufwand getrieben ist; neben den schon anspruchsvollen italienisch barocken Architekturformen herrscht ein wilder Reichthum an Farbe und Ornament, zu dem sich noch eine Fülle plastischer Zuthaten gesellt. An der Decke und auf allen Gesimsen sitzen, fliegen und schweben, oft fast frei und nur noch angelehnt, Schaaren von Engeln umher. Die Verhältnisse sind ohne besondern Reiz. Die ganze überaus prächtige Anlage (soweit Pracht ohne echtes Material zu erreichen ist) zeigt im Aufbau wie im Detail unverkennbare Virtuosität, aber ebenso unverkennbar eine gewisse künstlerische Rohheit ihres Erfinders. Der Mangel an feinerem architektonischen Sinn, an Durchbildung der architektonischen Einzelformen, das Verlegen des Schwerpunktes des ganzen Innenbaues in die plastische Dekoration läßt den Bildhauer in dem Architekten erkennen.

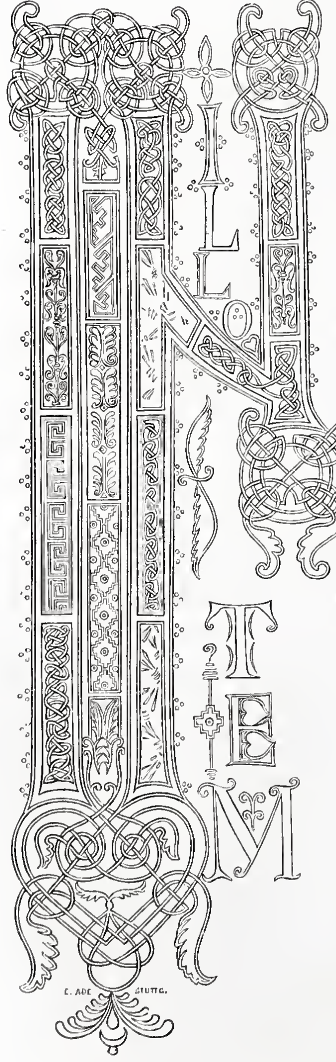
Das Charakteristische der Gesammterscheinung von St. Gallen sind die breiten, im Sinne des Barocks vortrefflichen Verhältnisse und die Einheitlichkeit der über das Ganze ausgebreiteten Rococo-Ornamentik. Die eigentlich architektonischen Theile sind, ohne Reiz im Einzelnen, im Ganzen maßvoll gehalten, und ordnen sich dem über alle oberen Theile des Baues oft ganz frei (auf eingelegten Drahtgestellen) sich hinziehenden Ornamentwerk unter, welches die reifste Entwickelung des Genre Rocaille zeigt, untermischt mit allerlei figürlichen Zuthaten. Es klebt sich als Rahmenwerk auf die Wandfläche, als Kartusche auf die Bogenmitten, als Zwickelfüllung an die Hängekuppeln, als Soffittenschmuck an die Gurte, ja, die kleinen Pfeilerdurchgänge im Nebenschiff des Centralraumes haben jedesmal ein Flachrelief in weißem Stuck mit entsprechendem Rahmen über sich; die Thürobertheile des Palastbaues mit ihren Schäferscenen à la Watteau sind hier harmlos genug den veränderten Anschauungen angepaßt. Wer den Werth von St. Gallen in den Einzelheiten der architektonischen Theile sucht, der wird leer ausgehen, wer aber in der Nähe des Bischofsstuhles im Chor stehend, den perspektivischen Gesammteindruck des Innern auf sich wirken läßt, wo dann die Einzelheiten zurücktreten, alle Linien sich glücklich verkürzen, die schönen Verhältnisse, die maßvolle Polychromie, die durch das Ganze harmonisch vertheilte Ornamentik zu e i n e m großen Akkord zusammentönen, der wird finden, daß die Prachtliebe und heitere Sinnenlust des vorigen Jahrhunderts hier einen feierlichen und doch festlich fröhlichen Ausdruck gefunden, wie ihn kein anderer Stil ähnlich hervorzubringen vermag. Das aber forderte man damals vom Gotteshause, mehr nicht.

Ueberwuchert in Einsiedeln das Werk des Bildhauers und Malers, hält sich dies in St. Gallen mit dem des Baumeisters die Waage, so ist Weingarten eine rein architektonische Schöpfung. Die Kirche ist mit Ausnahme der Deckenfresken weiß, der ornamentale Schmuck beschränkt sich auf die Decken, die Kapitäle und die Fensterumrahmungen; vier auf den Gesimsen der Vierungspfeiler sitzenden Engelgruppen fehlt jede statuarische Zuthat. Die Verhältnisse des Ganzen sind geradezu musterhaft, ihnen gegenüber vergißt man die mangelhafte Durchbildung mancher Einzelheit, wie namentlich der Gewandungen an den Durchgängen zwischen den Nebenschiffs-Jochen. Die Macht des Raumes in der Baukunst feiert hier einen ihrer Triumphe.

Gemeinsam ist diesen drei Bauten ferner die niedrige elliptische Vorhalle im Westen, über welcher, malerisch um die Fenster gruppirt, die Orgel bis zur Decke aufsteigt, weiter ein den hohen Chor gegen die Vierung abschließendes schmiedeeisernes Gitter, in allen drei Fällen ein Meisterwerk der Schlosserkunst, in Weingarten und Einsiedeln (hier noch von dem älteren Bau Abt Augustin's II. herrührend) von einer die perspektivische Wirkung nachahmenden Zeichnung. Beide Motive sind übrigens in der Architektur jener Gegenden, namentlich der Schweiz, weit verbreitet. Gemeinsam endlich ist allen drei Kirchen das System der Façadengliederung mit seinem zwischen den beiden Thürmen in einer elliptischen Curve vorspringenden und über dem Hauptgesims noch durch einen barocken Giebel gekrönten Mitteltheil. Es ist jedesmal unverkennbar dasselbe Recept, nur die Einzelheiten weichen von einander ab. Die Thürme — in Weingarten zwei-, in den beiden andern Kirchen dreigeschossig — zeigen in allen drei Fällen die herkömmliche Form mit Eckpilastern, an den beiden Schweizer Kirchen im dritten Stockwerk mit Ecksäulen. Im Gegensatz zur wilden Phantastik des Innern zeigt die Façade von Einsiedeln eine merkwürdige Ernüchterung der barocken Form, während im ähnlichen Gegensatz zum Innern in St. Gallen die schweren, mehr borrominesken Formen der hier im Osten gelegenen Façade auffallen. In Weingarten und Einsiedeln liegt die Kirche nach oft wiederkehrender Analogie in der Mitte der sich nach beiden Seiten hin um große Höfe ausdehnenden Klosteranlage, die Bedeutung der Langseiten tritt daher zurück. Ueber der Vierung erhebt sich in Weingarten die im Aeußern nicht sonderlich glückliche Tambourkuppel. Das gegen die Kirche ansteigende Terrain benutzend, hat man in Einsiedeln vor dieselbe eine weite, balustradengeschmückte Terrasse gebreitet, zu der eine Freitreppe hinanführt; unterhalb derselben öffnen sich nach rechts und links in Kreissegmenten lange Arkadengalerien mit den bei Wallfahrtskirchen nie fehlenden Verkaufshallen. Inmitten des so gebildeten Platzes steht ein Zierbrunnen. Die gewaltigen Maße aber, die den Vergleich mit Bernini's Platz vor St. Peter nahelegen, lassen den Widerspruch zwischen dem Gewollten und wirklich Erreichten nur um so lebhafter empfinden. In St. Gallen schließen sich die Stiftsgebäude an die südliche Langseite der Kirche an, die drei übrigen Façaden liegen frei, aber nur die östliche ist reicher dekorirt und in Haustein hergestellt. Lange Rundbogenfenster gliedern allein die schmucklosen Putzflächen der heutigen Langhausfront; ursprünglich waren statt dessen, wie ein in der Stiftsbibliothek aufbewahrtes hölzernes Baumodell zeigt, zwei Reihen von Fenstern übereinander, die untern im Flachbogen, die obern im Rundbogen geschlossen, gedacht, zwischen denen jedesmal ein auf hohem Sockel stehender Pilaster die Wand gliederte. Von Pilaster zu Pilaster sollte sich das Hauptgesims in Stichbögen hinziehen; das Querhaus sollte, statt wie heute in einem Kreissegment, in einer Wellenlinie vorspringen. Statt der jetzigen unglücklichen Zugänge von der Langseite waren im Westen drei Portale beabsichtigt, die aber in Folge von Streitigkeiten zwischen Stift und Stadt nicht zur Ausführung kamen. Ueber der Vierung sollte ein Zeltdach aufsteigen; die Façadenthürme warenübereck gedacht.

(Schluß folgt.)

Zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei.



seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz hatte Rudolf Rahn, der hier die Miniaturmalerei des Klosters St. Gallen ausführlich behandelte, die bevorstehende Publikation des Psalterium Aureum in der dortigen Stiftsbibliothek verkündigt. Dieses Werk ist jetzt in prächtigster Ausstattung erschienen, mit Text von Rahn[1]), der dieser Aufgabe so vollkommen wie kein anderer neuerer Kunsthistoriker gewachsen war. Sein größeres kunstgeschichtliches Werk hatte bereits gezeigt, mit welcher Gründlichkeit er sich dem Studium der mittelalterlichen Miniaturmalerei zugewendet, die sonst von den jüngeren deutschen Kunstgelehrten viel zu sehr vernachlässigt wird. Aber das Gebiet, auf dem einst Waagen sich so umfassend orientirt hatte, bietet der wissenschaftlichen Arbeit Aufgaben von hervorragender Wichtigkeit. Die Geschichte der bildlichen Darstellung im Mittelalter läßt sich in keinem anderen Kunstzweige zusammenhängender verfolgen. Hier finden wir ein unerschöpfliches Material zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Formen, selbst die architektonischen Details; hier findet das Studium der Ikonographie den gesicherten Boden, hier läßt sich endlich die Entwicklung des malerischen Formensinnes am zuverlässigsten erkennen. Dabei ist die Kunstforschung hier, wenn irgendo, darauf angewiesen, sich eng an die Geschichtsforschung zu schließen, von Palaeographie und Quellenkritik sich leiten zu lassen und deren Arbeit zu ergänzen.

Rahn hat seine Arbeit nicht mit der Beschränktheit eines Specialforschers von gewöhnlichem Schlage angegriffen, sondern mit echtem geschichtlichem Sinn, und das zeichnet seine Arbeit vorzugsweise aus. Sie ist im vollen Sinne des Wortes „ein Beitrag zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei“ überhaupt.

---

1) Das Psalterium Aureum von Sanct Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei mit Text von J. Rudolf Rahn. Herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons St. Gallen. XVIII Tafeln und 32 in den Text gedruckte Holzschnitte. Huber & Co. in St. Gallen. 1878. Fol.

Der Verfasser hat sich eine umfassende Kenntniß der karolingischen Handschriften in den verschiedensten Bibliotheken Europas, auch an abgelegenen Orten, angeeignet. Der allgemeine Theil des Textes, so gedrängt er gehalten ist, erweckt das wohlthuende Gefühl, daß die Darstellung überall auf dem festen Grunde eigener Anschauung und sorgfältigster Untersuchung ruht. Beschreibung und Würdigung der Handschrift sind erschöpfend; auch Alles, was ikonographisch oder für die Geschichte des Kostüms von Interesse ist, finden wir eingehend behandelt.

Im Kloster St. Gallen, jenem Bollwerk frühmittelalterlicher Kultur, Wissenschaft und Kunstfertigkeit, hatte anfangs die irische Schule der Miniaturmalerei ihren Sitz gehabt, durch die irischen Gründer des Klosters dorthin verpflanzt. Die zahlreichen dortigen Codices, über die einst F. Keller eine musterhafte Publikation veranstaltet [1]), zeigen jenen geometrischen Stil in der Ornamentik, der, aus der Technik des Flechtens, Webens, Stickens, demnächst aus der Metallarbeit hervorgegangen, das Eigenthum der verschiedensten Völker, namentlich auch der indogermanischen, auf einer primitiven Stufe ist, selbst bei den Griechen, ehe sie den Einfluß der vorderasiatischen Kunst erfuhren, in den bemalten Thonvasen ältesten Stils auftritt [2]), dann in den nordeuropäischen Arbeiten in Bronze und Eisen noch über ein Jahrtausend länger erhalten bleibt. Seine Elemente sind Flechtwerk, Zickzack, Knoten in mannigfaltigen, symmetrisch entwickelten Kombinationen, verbunden mit einfacheren Thierformen, in denen jenes Linienspiel ausathmet, während jegliches Blattwerk fehlt. Die menschlichen Gestalten der eigentlichen bildlichen Darstellungen sind ebenfalls nur als ornamentales Schema behandelt und gewissermaßen aus Schnörkeln geronnen, dabei stets in einen ornamentalen Rahmen gefügt.

Dieser Richtung war in St. Gallen Halt geboten durch das Eindringen des fränkischen Geschmackes. Ein Werk, das die Grenze bezeichnet, ist das von Wolfcoz geschriebene Evangeliarium Nr. 20 aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts; die Zeit der entscheidenden Wandlung begann, seit Grimald, ein vornehmer Franke, aus der Hofschule Karl's des Großen hervorgegangen, im Jahre 841 Abt ward, und die hervorragendsten Werke der neuen Richtung sind nun der von Folchard geschriebene Psalter Nr. 23 und das Psalterium Aureum Nr. 22.

Auch in den ältesten fränkischen Handschriften war der malerische Schmuck aus der Verzierung der Initialen hervorgegangen; zu dem geometrischen Ornament und den einfachen Thierformen, meist Fischen oder Vögeln, die den Körper der Buchstaben bilden halfen, kamen hier aber noch einfache Blattwerkmotive, eine Folge der Berührung mit antiker Kunst. Die Behandlung reichte hier nicht an irische Praecision und Vollendung. Die Figurenbilder waren nicht irisch verschnörkelt, aber von äußerster Rohheit und Unförmigkeit, wie im Sacramentarium der Abtei Gellone bei Toulouse vom Ende des 8. Jahrhunderts (Paris, bibl. nat. lat. 12048).

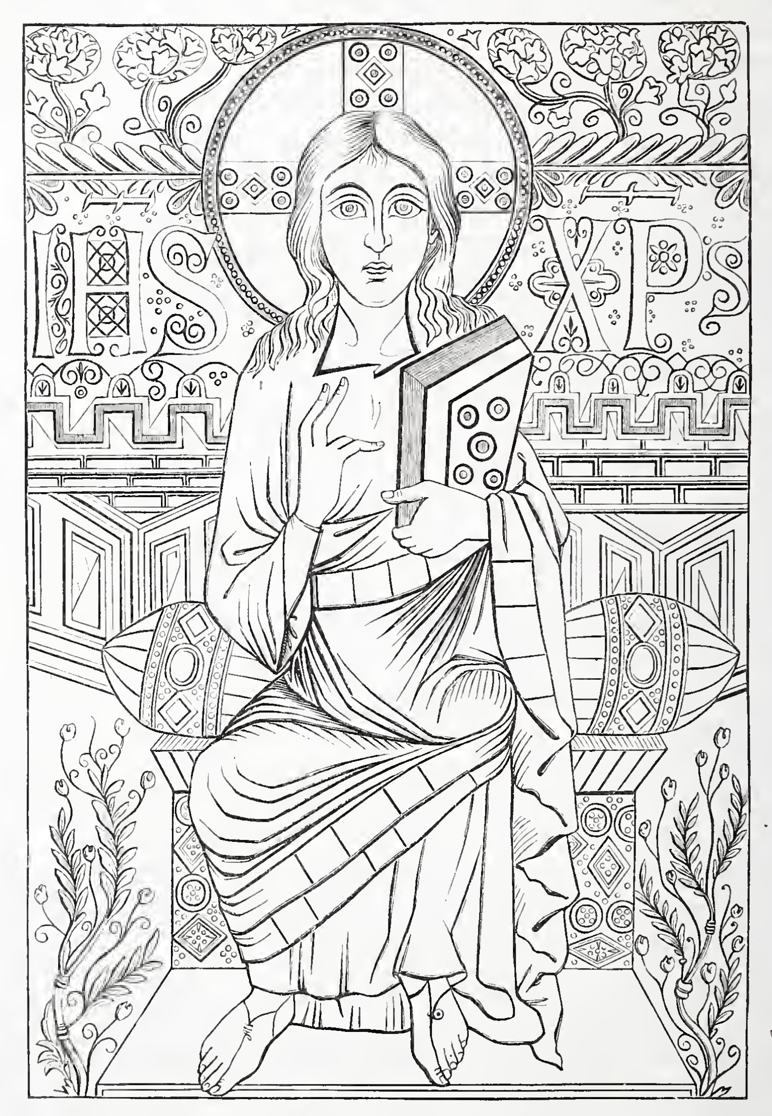
Einen neuen Aufschwung führt dann die Epoche Karl's des Großen herbei, und seine wichtigsten Denkmäler sind Handschriften, die für den Hof selbst oder unter seinem unmittelbaren Einfluß geschaffen wurden: das von Godescalc für König Karl und

---

1) Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken. Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, VII. B., 3. Heft.

2) A. Conze, Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst, Sitzungsberichte der philos.-histor. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften, Wien, 1870 (LXIV. B.) S. 505 und 1873 (LXXIII. B.) S. 221. Derselbe über Schliemann's Mykenae, Göttinger gel. Anzeigen 1878. S. 385.

seine Gemahlin Hildegard im Jahre 781 geschriebene Evangelistarium in Paris (bibl. nat. nouv. acq. lat. 1993), der Codex Aureus in der Stadtbibliothek zu Trier, ein Evangeliarium aus Saint-Ricquier oder Centula in der Picardie (Abbeville, bibl. municip.), eins im British Museum (Harleian Nr. 3788), eins aus Saint-Médard aus Soissons in Paris (bibl. nat. lat. 8850). Von vielen sind ausreichende Proben veröffentlicht, nament-



Christus, aus dem Evangelistarium des Godescalc. Nach Lacroix.
Aus Woltmann, Geschichte der Malerei.

lich in dem unvollendeten Prachtwerk des Grafen Bastard, das freilich nur an wenigen Orten vorhanden ist. In den Initialen ist die Verschmelzung des fränkischen und des irischen Stils vollzogen, während durch die Anwendung von Gold und Silber, die den Iren fremd war, und durch den Purpurgrund doch der farbige Eindruck ein ganz anderer geworden. Dazu kommt dann der Einfluß der klassisch-altchristlichen Kunst, erklärlich in einer Zeit, in der Italien zu den Füßen des Frankenkönigs lag, und von ihm ein neues abendländisches Kaiserthum errichtet wurde. Die architektonischen Umrahmungen

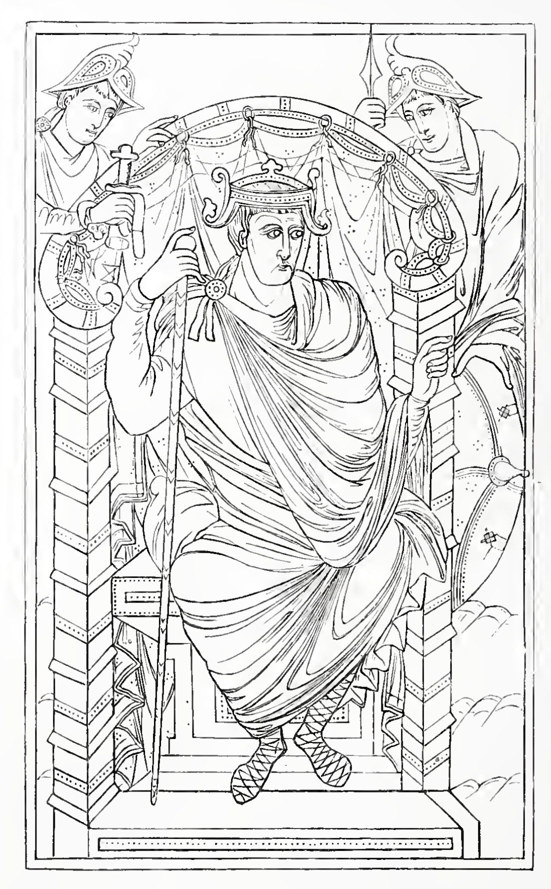
der Kanones zeigen die Formen altchristlicher Dekoration, wie sie bisher Byzanz und dem Abendlande gemeinsam gewesen. Prächtige Sessel und Geräthe in antiker Form, Teppiche, Münzen und Gemmen, wie sie Objekte der Sammellust waren, wurden abgebildet. Auch den Figurenbildern, die sich meist auf eine mäßige Anzahl, die Evangelisten den thronenden Christus, beschränken, der im Pariser Evangelistarium jugendlich und bartlos erscheint, liegen altchristliche Vorbilder zu Grunde, aber nur in den allgemeinsten Zügen, nicht im Stil der Zeichnung, denn dazu reichte das Verständniß der Franken nicht aus; die Proportionen sind unsicher, die Glieder plump, besonders die Hände übertrieben groß, mit auswärts gebogenen Fingern; die länglich-ovalen Köpfe mit hochgezogenen Brauen, langer Nase und vollen, aber roh gezeichneten Lippen sind gänzlich ausdruckslos. Die Behandlung besteht in meist hellröthlicher Vorzeichnung mit dem Pinsel und breiter, pastoser Malerei in Deckfarben, die gewöhnlich als Mittelton über gewisse Flächen gestrichen wurde, worauf dann der Maler Schatten und Lichter derb aufsetzte.

Etwas abweichend im Charakter ist das Evangeliarium unter den deutschen Reichskleinodien (Wien, Schatzkammer) mit stärkerem klassischem Stil in den Evangelistenfiguren und fast ohne jedes Blattwerkmotiv in den Initialen. Eine höhere Stufe der Ornamentik beginnt dann mit den zwei lateinischen Bibeln in Bamberg (Kgl. Bibliothek A. I. 5) und in Zürich (Kantonalbibliothek C. I), die auf Veranlassung Alcuin's entstanden sind, also wohl im Kloster Saint-Martin in Tours, dem Alcuin von 796 bis zu seinem Tode i. J. 804 als Abt vorstand. Die erste enthält das Abbild einer Goldmedaille mit seinem Namen, in der zweiten wird er in den Dedikationsversen genannt. Höchst eigenthümlich und besonders zierlich sind in dem für Drogo, einen natürlichen Sohn Karl's des Großen, geschriebenen Sakramentarium von Metz (Paris, bibl. nat. lat. 9428) die mit kleineren, oft geistreich erfundenen Bibelscenen gefüllten Kapitalbuchstaben.

Ihre Höhe aber erreichte die karolingische Miniaturmalerei erst unter den Enkeln des großen Kaisers, in den für Kaiser Lothar und für Karl den Kahlen gefertigten Codices. Die Behandlung ist malerischer und sorgfältiger geworden, die Pracht der Ausstattung, der phantasievolle Schwung in den Initialen sind größer, die Gewänder sind oft durch Goldschraffirung in den Lichtern erhöht. Die Zeichnung der Figuren bleibt noch immer das schwächste, der Rumpf ist knochenlos und weichlich bei vorquellendem Bauche, die Glieder sind wenig verstanden, die Gewandung ist trotz guter, von klassischen Mustern übernommener Hauptmotive kleinlich überladen. Aber es zeigt sich ein erfinderischer Zug, ein reger Gestaltungstrieb in den Figuren, die Maler streben nach kräftigem Ausdruck der Affekte, die sie in den immer noch starren Gesichtszügen nicht auszudrücken vermögen, aber desto entschiedener in Stellung und Bewegung legen. Diese sind allerdings meist unsicher, schwach in der Beinstellung, hastig und übertrieben, aber haben den Vorzug des Anschaulichen.

Zugleich erweitert sich der Kreis des Gegenständlichen, der bisher höchst beschränkt war. So weisen die für die Monarchen angefertigten Handschriften gewöhnlich Dedikationsbilder auf, deren Vorbilder schon auf das klassische Alterthum zurückgehen, auf Kompositionen, wie der berühmte Silberschild des Kaisers Theodosius in Madrid, und die auch in byzantinischen Codices früherer Zeit, wie in dem berühmten Dioskorides in Wien, zu finden sind. Stets tritt die Absicht zu Tage, ein wirkliches Abbild der Persönlichkeit zu geben; alles, was zum fürstlichen Ornat, zum höfischen Ceremoniell gehört, ist mit Genauigkeit dargestellt, die Züge sind zwar typisch, aber Haar- und Barttracht sind be-

zeichnend, und man erkennt die einzelne Persönlichkeit so oft sie wiederkehrt. So thront Kaiser Lothar zwischen zwei Trabanten in seinem berühmten Evangeliarium zu Paris (bibl. nat. lat. 206), dem wir noch zwei andere Codices mit Bildern desselben Kaisers, die Rahn nicht erwähnt, anreihen können: ein Evangeliarium im Domschatze zu Aachen, geschrieben von einem Mönche Otto, und einen Psalter in englischem Privatbesitz [1]. Karl der Kahle kniet in einem von Rahn kürzlich nach langer Vergessenheit wieder aufgefundenen Gebetbuch in der Schatzkammer zu München [2]) vor dem Gekreuzigten, der hier nicht, wie gewöhnlich in den älteren Darstellungen, im Purpurgewande, sondern bereits



Kaiser Lothar, aus dessen Evangeliarium in Paris. Nach Bastard.
Aus Woltmann, Geschichte der Malerei.

nackt erscheint. Er thront allein in dem Gebetbuch zu Paris (bibl. nat. lat. 1152) [3]). Bei größerem Buchformat wächst auch der Umfang solcher Kompositionen. In der Bibel Karl's des Kahlen zu Paris (bibl. nat. lat. 1) wird dem inmitten des Hofstaates thronenden Monarchen das Buch von Vivianus, Vorsteher der Abtei Saint-Martin in Tours, an der Spitze von elf Geistlichen überreicht. In der Höhe erscheinen die Personifikationen von Frankreich und Aquitanien. Verwandte Kompositionen treten in der Bibel zu St.

---

1) Bei den Herren Ellis und White. Palaeographical Society, Tf. 93, 69, 70.

2) Rahn, Ein wiedergefundenes Kleinod des Großmünsters in Zürich. Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1878, Nr. 1 u. 2.

3) Labarte, Hist. des arts industriels, Tf. 89.

Paul vor den Mauern in Rom [1]) und in dem Kodex Aureus aus St. Emmeran in Regensburg (München, Hofbibliothek Cimel. 55) auf.

In den Gebetbüchern, den Evangeliarien ist die Zahl der übrigen Bilder meist beschränkt; es pflegen nur noch wenige feierliche Einzelgestalten oder repräsentirende Kompositionen vorzukommen, nur das Aachener Evangeliarium Lothar's weist zahlreiche erzählende Bilder aus dem Evangelium auf. Desto größer ist der Bilderreichthum in den Bibeln, der Pariser und noch mehr der in Rom.

Zu den Klöstern, aus denen vorzugsweise hervorragende Codices hervorgegangen, gehören namentlich Saint-Martin in Metz, wo das Pariser Evangeliar Lothar's, und



David's Heereszug. Psalterium Aureum. Aus Rahn, Gesch. der bild. Künste in der Schweiz

Saint-Martin in Tours, wo die Vivianus-Bibel entstanden. Die Einflüsse der hier ausgebildeten höfischen Kunst drangen aber dann auch in die deutschen Klöster, besonders nach St. Gallen, das ebenfalls in engste Beziehung mit dem deutschen Königshofe getreten war. Auf dieser Stufe steht das Psalterium Aureum, aber es bewahrt zugleich inmitten dieser Richtung bestimmte Eigenthümlichkeiten. Die Initialen sind breiter ausgeführt, aber reizvoll erfunden; bei durchweg roth umrissenem goldenem Geriemsel in Verbindung mit wenigen Tönen, meist Grün und Purpur, niemals Blau, in den Füllungen und Gründen, erreichen sie eine eigenartige Farbenwirkung. Die figürlichen Kompositionen erscheinen nicht in Deckfarben ausgeführt, wie in jenen höfischen Codices, sondern in

1) Seroux d'Agincourt, Tf. 40—45.

zeichnender Behandlung, mit ausgespartem Pergament in den Gewändern, die nur derb schattirt und mit Gold gehöht oder umrissen sind. Was hier aber vorzugsweise überrascht, ist die Selbständigkeit und Lebendigkeit der Auffassung; selbst eine repräsentirende Komposition, wie König David mit seinen vier Psalmisten, ist nicht, wie in der Pariser Bibel, unter klassischer Nachwirkung aufgefaßt, sondern auch hier brechen lebhafte Affekte nicht nur in den musicirenden und tanzenden Nebenfiguren, sondern sogar im thronenden König durch. In den eigentlich erzählenden Bildern mag die Formenkenntniß gering sein, mag bei dem Mangel an perspektivischem Gefühl oft eine Gruppe über der andern, statt in der Tiefe, stehen, mag das Terrain nur durch einen wellenförmigen Purpurstreifen mit einzelnen Gräsern, der unten an den Beinen haftet und mit einzelnen Gestalten oder Gruppen oft frei in der Luft schwebt, angedeutet sein; dennoch sind die Momente aus der Geschichte David's unbefangen und sprechend versinnlicht, wie etwa der Auszug des Heeres gegen die Syrer. Wie lebendig und glücklich ist hier die Reiterschaar aufgefaßt; selbst die Pferde, wenn auch purpurn, grün oder mennigroth kolorirt, verrathen Anschauung der Natur. Der Maler zeigt sich da am glücklichsten, wo er ohne ältere Vorbilder sich dreist auf seine eigene Phantasie verläßt.

Wenn unsere neueren Kunsthistoriker die karolingische Periode, wie das namentlich Schnaase gethan, noch an die altchristliche anschließen und das eigentliche Mittelalter erst mit dem 10. Jahrhundert beginnen lassen, so ist dies begreiflich, sobald sie ausschließlich die Architektur zum Maßstabe nehmen, die in Konstruktion und Anlage der altchristlichen Ueberlieferung folgt und sich in den Einzelformen an das Alterthum lehnt. Aber im Großen und Ganzen wird doch die eigentliche mittelalterliche Kultur und Kunst bereits in der karolingischen Epoche begründet. Die Malerei, soweit wir sie aus den Miniaturen beurtheilen können, war selbständiger. In ihrer Ornamentik lebte die ursprüngliche Richtung der in das Kulturleben neu eintretenden germanischen Völker glänzend fort, in den figürlichen Darstellungen werden allerdings Gegenstände, Typen, Motive aus der altchristlichen Kunst übernommen, aber mit eigenem Streben, nicht als leeres Schema, so daß sich ein neuer, selbständiger Stil herausbildet.

Alfred Woltmann.





Ein wiederaufgefundenes Gemälde von Gentile Bellini.

Mit Abbildung.



icht selten ereignet es sich in der Geschichte öffentlicher Sammlungen, daß Kunstwerke verschwinden, nach jahrzehntelangem Verborgensein vergessen werden, um endlich halbzerstört wieder an's Tageslicht zu kommen und so einem fleißigen Galerieinspektor oder irgend einem andern Forscher den Ruhm des Wiederentdeckers verschaffen.

Dies ist der Fall mit einem höchst merkwürdigen Temperabilde auf Leinwand des Gentile Bellini vom Jahre 1465, welches demnächst seine Auferstehung in der hiesigen Galerie der Akademie feiern soll. — Dem heiligen Lorenzo Justinian war in der Kirche Madonna del orto ein Altar geweiht, für welchen Gentile Bellini die Gestalt des Heiligen malte, — und zwar soll dies noch nach der Natur geschehen sein. Das Bild hatte seinen Ehrenplatz in der schönen Kirche, bis es Pordenone gelang, es durch eine prunkvollere Darstellung der Glorie des Heiligen zu verdrängen, welche jedoch gleich dem Gentile Bellini, als die Kirche Heumagazin wurde, im Jahre 1807 der Sammlung der Akademie übergeben wurde. — Hier war das unscheinbare Temperabild aufgestellt, bis es in den dreißiger Jahren aus jetzt nicht mehr zu ermittelnden Gründen in das Depot der Galerie wanderte. Dem obersten Intendanten der italienischen Kunstanstalten G. B. Cavalcaselle und dem seit kurzer Zeit hier thätigen Inspektor G. Botti ist es zu danken, daß das Bild aus dem Depositum hervorgezogen wurde und nun von Neuem seinen Platz in der Galerie einnehmen wird. Der wahrhaft trostlose Zustand des Bildes spricht für eine rücksichtslose Behandlung der in dem Depot befindlichen Bilder. (Auch zwei bedeutende Bilder Tizian's sind dort seit Jahrzehnten aufgerollt niedergelegt.) — Die leicht aufgetragene Tempera, glanzlos ohne jeden Firnis, ist an den meisten Stellen zerstört, abgescheuert, oder durch eindringenden Regen landkartenartig über das ganze Bild hin beschmutzt. Durch die Mitte des Bildes, gerade durch die beiden Köpfe der knieenden Mönche und den Körper der Hauptfigur, läuft eine Quetschung der Leinwand, ein Beweis dafür, daß das Bild dort gefaltet war. Mitten in der Luft ist die Nummer ganz groß aufgemalt, welche dem Bilde in dem Depot zukam.

Doch betrachten wir uns das arme Bild etwas näher! Der gestrenge Heilige steht lebensgroß vor uns, ganz im Profile gesehen, in weißem Gewande, die Rechte segnend erhoben, in einer Landschaft mit fernen Bergen, zwischen zwei knieenden Geistlichen des von ihm gegründeten Ordens. Er trägt eine vor der Zerstörung des Bildes blau gewesene Mütze (Ultramarin, jetzt abgescheuert). Um diese Mütze herum ist ein ganz eigenthümlicher Heiligenschein gemalt, dessen Form, die eigentliche Aureole umgehend, der Familie Giustiniani die auf solche fallende Taxe erspart haben soll. Lorenzo war zudem noch nicht heilig gesprochen, sondern nur für „beato“ erklärt. — In der Linken hält der Patriarch ein Buch. Sein Untergewand scheint ebenfalls blau gewesen zu sein. Zwischen der Hauptfigur und den beiden Diakonen befinden sich zwei weißgekleidete Engelchen, das eine das Kreuz, das andere Mütze und Stola haltend. Die Gewänder der beiden knieenden Geistlichen sind ebenfalls blau. Am Boden liegt ein wegen Verwischung unkenntlicher Gegenstand, der eine Abtsmütze gewesen sein mag. Auf einem zwischen spärlichen Gräsern angebrachten Zettelchen, ist sorgfältig und sauber geschrieben, zu lesen: MCCCCLXV. OPVS. GENTILIS. BELLINI. VENETI. — Zu Häupten des Heiligen schwebt, oben am Bildende an einem Ringe aufgehängt, ein reicher Frucht=

kranz, nach beiden Seiten herabhängend. Seine bleichrothen Bänder flattern in der blauen Luft, theilweise kaum mehr zu erkennen.

Trotz aller Zerstörungen kündigt sich das Bild dem Verständigen sofort als etwas Außerordentliches an. Es übt auf ihn den unwiderstehlichen Zauber des echten, strengen Kunstwerkes aus. Ist auch die Zeichnung der beiden weinerlich d'reinschauenden Engelchen etwas



Der h. Lorenzo Giustiniani. Temperabild von Gentile Bellini.

naiv, so entschädigt uns dafür ihre schöne Bewegung, sowie die echt mönchische Ergebenheit der beiden Knieenden. Das Vorzüglichste im Bilde jedoch ist die ganz unvergleichliche Charakteristik im Profilkopfe des Heiligen selbst, welche den besten florentinischen Werken derselben Zeit gleichkommt. Es giebt kein Profilbild jener Zeit, in welchem mit mehr Feinheit und Delikatesse die einfachen Linien gezogen wären. Ein unbeschreibliches Leben ist in diesen Zügen. Von der Farbe ist nicht viel zu sagen. Alle Fleischtöne sind verschwunden. Wir sehen nur ein bleiches Grünlichgrau der Untermalung.

Die außerordentliche Feinheit der Zeichnung namentlich ruft sofort florentinische Eindrücke dem Beschauer in's Gedächtniß zurück; man begreift hier, was Gentile von seinem Pathen Gentile da Fabriano gelernt hat. Von diesem Gesichtspunkte aus dürfte das Bild ungemein wichtig sein, indem es klar darthut, von woher das Neue kam, welches der vielgereiste Gentile als gesundes Reis dem alten Muraneser Stamm aufpfropfte und welches dann in den Werken seines Bruders Giovanni in unvergleichlicher Schönheit emporsproßte, um in Tizian die höchste Blüthe zu treiben.

Recht belehrend ist ein Vergleich unseres Bildes mit dem genannten des Pordenone in der Akademie, um zu sehen, in welcher Weise dieser das strenge Gewissenhafte, wahrhaft Künstlerische in's modern Pomphafte und doch ganz Hohle übersetzte. Er hat den Heiligen herumgedreht, ihm dieselbe segnende Handbewegung gegeben, nur theatralischer. Aus dem feinen geistreichen wohlwollenden Profilkopfe des Gentile ist jener grämliche Alte geworden, der an Dante's Züge erinnernd mit Giustiniani keine Aehnlichkelt mehr hat. Aus den zwei innig betenden Mönchen hat Pordenone zwei unangenehme, sich katzenartig anschmiegende Schmeichler gemacht und dann drei weitere Heilige hinzugefügt, welche mit der Hauptfigur gar nichts zu thun haben, aber dem Bilde jenen falschen Schein von Größe verleihen, welcher dem Pordenone damals und jetzt so viele Bewunderer verschafft. — Diese sehen nicht, wie dem Bilde aller Rythmus genommen ist, dadurch daß die Hauptfigur aus der Mitte der Nische gerückt wurde. Erst im Vergleiche mit dem so viel späteren Bilde werden wir so recht des Werthes von Gentile's und seiner Genossen Leistungen inne. Welcher Sprung von der einen zur anderen Darstellung!

Venedig besitzt wenige Bilder jener Meister, welche seiner höchsten Blüthe vorausgehend, bahnbrechend für die Folgezeit waren. Von Giorgione z. B., den Unkundige hier zu studiren meinen, giebt es bekanntlich nur ein einziges Bild und zwar jenes aus dem Palazzo Manfrin in die Galerie Giovanelli übergegangene schöne Idyll. In den öffentlichen Sammlungen oder Kirchen haben wir keine Linie dieses großen Meisters. Von Gentile Bellini zählte man bis jetzt drei Bilder, die große Marcusprozession, den Unfall mit der Reliquie auf der Brücke, und die Darstellung eines großen Tabernakels zur Aufbewahrung jener Reliquie. Alle drei Bilder stammen aus S. Giovanni Evangelista.

Zu diesen genannten kommt nun obiges als viertes Bild, für Venedig seines Gegenstandes halber, für Künstler und Kunstfreunde auch der reinen Temperatechnik wegen ganz besonders wichtig. Vier große Tafeln, welche den Orgelschrein in S. Marco einst zierten, und bei Crowe und Cavalcaselle beschrieben sind, sind leider als nicht vorhanden zu betrachten, da sie hoch oben auf einer der Galerien der Marcuskirche seit langen Zeiten verkehrt gegen die Mauer gelehnt stehen. Ihre Größe und ihr Gewicht läßt ein Umdrehen behufs Besichtigung nur durch Mitwirkung der betreffenden Behörde erreichen. Der Fremde kann sie sehen, aber — nur von der Rückseite, wie der Schreiber dieser Zeilen, tief bedauernd, daß solche an's Unbegreifliche grenzende Zustände sich überall wiederholen!

Mit dem beschriebenen Gentile Bellini zugleich soll eine Anzahl mehr oder minder wichtiger Bilder aus dem Depot von Neuem in der Galerie aufgestellt werden, darunter eine durch G. Botti erworbene kleine Tafel, eine Krönung der Maria von dem bisher wenig bekannten Caterino, einem der frühesten Muranesen, von 1372.

Alles geht mittlerweile hübsch langsam. Seit einem Jahre steht bereits unser Bellini ohne Rahmen in einem verschlossenen Raume, der Aufstellung harrend. Es fehlt stets an den nöthigen Mitteln für Rahmen u. s. w., obgleich die größten Summen in Form von Eintrittsgeldern allmonatlich einkassirt werden. — Hoffen wir, daß das wichtige alte Bild jetzt die längste Zeit versteckt war!

Venedig, im Juni 1878. **August Wolf.**

Prachtwerk über Laxenburg.



Die Leser wissen bereits aus einer vorläufigen Anzeige in der Kunst-Chronik, daß die Reihe jener schön und gediegen ausgeführten Publikationen, welche Quirin v. Leitner auf Befehl des Kaisers Franz Joseph unter Leitung des Oberstkämmerers Grafen Crenneville über die Schlösser und Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses herausgiebt, kürzlich wieder eine Vermehrung erhalten hat. Auf die in den letzten Jahren erschienenen Prachtwerke über Schönbrunn und den kaiserlichen Thiergarten folgte eine Monographie über das unfern der Hauptstadt in der weiten Ebene ostwärts vom Wiener Wald gelegene Schloß Laxenburg mit seiner herrlichen Parkanlage.*) Wenn in dem Werk über den Thiergarten füglich auf die Beigabe eines Textes verzichtet werden konnte, so mußten hier wiederum Künstler und Forscher zusammenwirken, um der Aufgabe gerecht zu werden. Und wir wollen gleich hinzufügen, daß man sowohl in der Wahl der Kräfte und der Vertheilung des Stoffs als auch in der Ausführung des einem Jeden gefallenen Arbeitsantheils die Einsicht und den fein gebildeten Geschmack, von welchen alle diese Publikationen zeugen, auch hier wieder glänzend hervortreten sieht.

Das Werk enthält zunächst eine quellenmäßig gearbeitete Geschichte von Laxenburg, welche von den Tagen Herzog Albrecht's II. bis zum Jahre 1858 reichend, ein halbes Jahrtausend wechselvoller Zeitläufte umfaßt. In schlichter, doch niemals rein chronikalisch trockener Darstellung erzählt Leitner das allmälige Wachsen des kais. Besitzstandes an der von Alters her beliebten Waidstätte der habsburgischen Fürsten, berichtet von den Veränderungen der Gebäude, den Umwandlungen, welche der Park erfuhr, und giebt eine genaue Uebersicht über alle historisch und künstlerisch denkwürdigen Momente, welche der Stoff bietet. Der Text und die ihm beigegebenen urkundlichen Belege sind mit geschmackvoll ausgewählten Vignetten, alten Plänen und Ansichten des Schlosses, zum Theil von E. Koželuch radirt, ferner mit Abdrücken von Siegeln, Zierleisten u. dergl. auf's reichste ausgestattet. Zur hauptsächlichen künstlerischen Zier aber gereichen dem Werke die schönen landschaftlichen Radirungen von Fischer und Schäffer, welche in der Mehrzahl als besondere Tafeln beigelegt, ausnahmsweise auch in den Text eingedruckt sind. Fischer steuerte namentlich vier delikat ausgeführte Radirungen bei, welche die im alten Schloß zu Laxenburg befindlichen Darstellungen verschiedener in der Umgegend abgehaltener Falkenjagden von Joh. Christian Brand wiedergeben. Die Bilder stammen aus d. J. 1752 und veranschaulichen das bunte Treiben, welches unter Franz I., dem Gemahl der Kaiserin Maria Theresia, einem leidenschaftlichen Jäger, in den Laxenburger Gefilden herrschte, wenn der Hof zur Reiherbeitze auszog. Schäffer's Aufgabe war es, den berühmten Park in seinem gegenwärtigen Zustande landschaftlich vorzuführen. Der Künstler hat mit Glück die eigenthümliche Schönheit der Anlage erfaßt, und bringt in seinen zwölf großen Radirungen, um mit den Worten des Textes zu reden, „die überraschenden Fernsichten

---

*) Monographie des kais. Lustschlosses Laxenburg. Auf Allerh. Befehl S. Maj. des Kaisers unter Leitung des k. k. Oberstkämmerers Grafen Folliot de Crenneville herausgegeben von Quirin Ritt. v. Leitner. Mit Original-Radirungen von Aug. Schäffer, H. L. Fischer und E. Koželuch, nebst Heliogravüren und einer Lithographie vom k. k. Militär-Geograph. Institute. Wien, Druck v. A. Holzhausen, Kupferdruck von A. Pisani. 1878. Fol.

über die weit gedehnten Wiesenpläne, die herrlichen schattigen Waldpartien mit ihren vielhundertjährigen Eichen, die rauschenden Cascaden und stillen Teiche und die vielen kleinen idyllischen Scenerien, deren Anlage Zeugniß von einer tiefempfundenen Naturbetrachtung und wahrhaft künstlerischen Anordnung geben, dem Beschauer vor Herz und Augen."

Besitzt Schloß Laxenburg mit seinen Dependenzien auch keinerlei erhebliche Bedeutung für die Kunstgeschichte, so weist es doch in seinen Räumen, besonders in den Sammlungen der Franzensburg, immer noch manches einzelne Stück von künstlerischem und historischem Interesse auf. Leitner giebt in den Beilagen ein Verzeichniß des jetzigen Bestandes dieser Sammlungen, welches dadurch einen besonderen Werth erhält, daß es aller Berechnung nach das letzte seiner Art sein dürfte. Auch aus den Räumen der Franzensburg werden nämlich nach Vollendung der neuen Wiener Museen alle irgendwie für Kunst und Geschichte werthvollen Gegenstände nach der Hauptstadt übertragen und den großen Sammlungen des Kaiserhauses einverleibt werden.

Auch abgesehen hiervon berührt Leitner's Text an vielen Punkten das kunstgeschichtliche Gebiet und enthält eine Fülle von kulturhistorischen interessanten Einzelheiten. So hören wir, daß die Anlage des Parkes, wie sie bis auf Maria Theresia bestand, von Maximilian I. herrührt, der nach den eigenhändigen Aufzeichnungen in seinen Gedenkbüchern den Garten in zwei Theile scheiden ließ, wovon der eine „auf Niederländisch" d. h. als Lust- und Ziergarten, der andere als Thiergarten eingerichtet war. Schon König Max pflegte hier das edle Waidwerk der Falkenjagd und weilte gern in diesen Auen, während er, wie bekannt, in Wien nur selten Hof gehalten hat.

Die durch Maria Theresia herbeigeführten Erweiterungen und Umgestaltungen erhielten ihren Abschluß unter Joseph II. In dieser Zeit vollzog sich der Uebergang des bis dahin vorwiegend regelmäßig angelegten Parkes in den englischen Gartenstil. Die Vergleichung der beiden auf S. 16 und 17 mitgetheilten Pläne aus den Jahren 1783 und 1878 macht dies ersichtlich.

Auch für die Anlage der Schloßgebäude war das vorige Jahrhundert epochemachend. Bis auf Karl VI. hatte Laxenburg noch im Wesentlichen das burgartige Aussehen eines einfachen Jagdschlosses, ungefähr so wie es uns die erste Abbildung aus Matthäus Vischer's Topographie v. J. 1673 veranschaulicht. Das Schloß lag inmitten eines Teichs, über den zwei Holzbrücken führten. In lockerer Gruppirung waren in der Nähe davon die Wohnungen der Hofchargen und Adeligen angelegt. Nun, unter Maria Theresia, gestaltete sich das Ganze zu einem weitgedehnten Complex von Baulichkeiten, welche einer glänzenden Hofhaltung, nicht nur für den kurzen Jagdbesuch, sondern zu dauerndem Aufenthalt während der Frühlingsmonate, Raum und Bequemlichkeit boten.

Zu der Prachtentfaltung der Epoche Karl's VI. und der ersten Zeit Maria Theresia's bildet die Regierung Joseph's II. auch hinsichtlich der Lebensweise des Hofes einen merkwürdigen Gegensatz. Der Uebergang zur militärisch-einfachen, bis zur Nüchternheit knappen Form der Hofhaltung vollzog sich damals. Die vom Kaiser Joseph ertheilten Vorschriften für den Sommeraufenthalt des Hofes, welche Leitner mittheilt, sind ein in dieser Beziehung mannigfach interessantes Aktenstück zur Kulturgeschichte.

Die neue Glanzperiode, welche für Laxenburg mit der Regierung des Kaisers Franz II. anbrach, war keineswegs eine Zeit höfischer Pracht und eines neuen künstlerischen Aufschwungs; aber als begeisterter Natur- und Gartenfreund brachte Kaiser Franz die großartigen Parkanlagen, welche den Hauptreiz Laxenburgs ausmachen, im Sinne der modernen Zeit zum Abschluß. Seine zweite Gemahlin, die schöne lebensfrohe Maria Theresia, hat daran nicht geringen Antheil. Die Mehrzahl der unter ihm ausgeführten Arbeiten fällt in die beiden ersten Decennien seiner Regierung. Dazu gehören von den Bauten im Park die gothische Brücke, der Turnierplatz und das merkwürdigste architektonische Denkmal aus jenen Tagen der beginnenden Romantik, die Franzensburg. Der Hauptwerth dieses Gebäudes für die Gegenwart besteht in den verschiedenen Bautheilen, welche aus mittelalterlichen Kirchen, Klöstern und Burgen entnommen und in den Originalstücken hier wieder verwendet worden

sind. So besteht z. B. die Schloßkapelle der Franzensburg ganz aus den nach Laxenburg übertragenen Resten der Haus- und Palastkapelle, welche im einstmaligen Babenberger Fürstenhofe zu Klosterneuburg stand (S. Essenwein im 5. Jahrgge. der Ber. des Wiener Alterthums-Vereins). Der Bau stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Propst Florides von Klosterneuburg machte die Rudera der alten „Capella speciosa" dem Kaiser zum Geschenk und 1799 erfolgte deren Ueberführung nach Laxenburg. Von vielen Seiten, von andern Klöstern und Stiftern, vom Adel und von einzelnen Fabrikanten wurden dem Erbauer der Franzensburg ähnliche Gaben zur Ausschmückung und Bereicherung der Anlage dargebracht. Für den Architekten und Forscher dürfte die Nachricht von Interesse sein, daß sich zahlreiche Studien, Bauzeichnungen, Details der inneren Dekoration und sonstige auf den Bau der Franzensburg, sowie auf die andern Bauten von Laxenburg bezügliche Entwürfe in der Handzeichnungensammlung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien befinden. Sie rühren aus dem Nachlaß und zum Theil auch von der Hand des Hof-Steinmetzmeisters Jäger her, welcher unter der Leitung Riedl's die Bauten ausführte.

Bevor wir unsere Anzeige schließen, können wir nicht umhin, dem schon früher einmal an dieser Stelle geäußerten Wunsche wiederholten Ausdruck zu geben: es möchten sich Mittel und Wege finden lassen, um den werthvollen Publikationen des k. k. Oberstkämmereramtes eine größere Verbreitung zu geben, als ihnen bisher zu Theil geworden ist. Es würde daraus der Literatur des Faches, dem sie nach dem Urtheil aller Kundigen zur wahren Zierde gereichen, ein nicht hoch genug zu schätzender Gewinn erwachsen. C. v. L.

Die neue Vasari-Ausgabe[1].



on der Mitte des 17. Jahrhunderts an beginnt eine Literatur um Vasari sich zu bilden; doch nicht historischer Kritik begegnet man in derselben, sondern nur lokalpatriotischer Polemik oder ergänzenden Nachträgen. Eine auf Urkundenforschung beruhende Kritik begann erst mit Bottari und della Valle. In den Jahren 1832—1838 erschien dann bei Passigli in Florenz die von Giovanni Mastelli (dem damaligen Inspektor der Handzeichnungen der Uffizien) besorgte Ausgabe Vasari's, die im Verhältniß zu den damals erschlossenen Quellen als ein Werk seltenen Fleißes bezeichnet werden muß. Unterdessen aber trat Rumohr mit seinen „Forschungen" auf Gaye's und Gualandi's Publikationen folgten und allenthalben begann ein durch Lokalpatriotismus angefeuerter Eifer sich zu regen, verborgene archivalische Schätze an das Licht zu ziehn. — So war es durchaus berechtigt, als 1845 eine „Gesellschaft von Freunden der bildenden Künste" an eine neue Herausgabe Vasari's schritt. Der Mittelpunkt derselben war der Sienese Gaetano Milanesi; an ihn schlossen sich sein Bruder Carlo, dann Vincenzo Marchese und Carlo Pini. Die Ausgabe erschien bei Le Monnier von 1845—1856; 1870 folgte der Registerband. Schon nach Abschluß des fünften Bandes fiel die Hauptlast auf Gaetano Milanesi, da Padre Marchese zurücktrat, Carlo Pini aber von Anfang an hauptsächlich als artistischer Beirath fungirt hatte. Die Redaktion beschränkte sich keineswegs auf Benützung bereits zu Tage geförderten Materials; Gaetano Milanesi selbst war ein unermüdlicher Durchforscher toskanischer Archive. Diese Betheiligung an der neuen Ausgabe des Vasari bewirkte, daß er nun seine ausgezeichnete Kraft vornehmlich der Erforschung der Geschichte der Kunst Italiens zuwandte; erfolgte doch noch während der Herausgabe Vasari's die Publika-

1) Le opere di Giorgio Vasari con nuove Annotazioni e Commenti di Gaetano Milanesi. Tomo I. In Firenze, G. C. Sansoni Editore. 1878. 8.

tion der Documenti (1854—1856), dieses unschätzbaren Quellenwerkes für die Kunstgeschichte Siena's. So kam es, daß der „Vasari Le Monnier" bald zu dem Rang unangefochtener Autorität gegenüber allen anderen Vasari-Ausgaben gelangte. Nun sind zwanzig Jahre seit Vollendung dieser ersten Ausgabe verstrichen; sie gehört schon zu den Kostbarkeiten des Antiquariat's; es muß deshalb als ein freudiges Ereigniß begrüßt werden, daß Gaetano Milanesi es übernommen hat, das umfassende Werk einer neuen Ausgabe allein auf seine Schultern zu nehmen [1]). Zwanzig Jahre rastloser Forschung liegen zwischen der Ausgabe Le Monnier und der Ausgabe Milanesi (unter welchem Schlagworte die neue nun wohl citirt werden dürfte) und die reichen Resultate derselben begegnen uns auf jeder Seite.

Der erste Band bringt die beiden Widmungsbriefe an Cosimo Medici von 1560 und 1568 und die Epistel an die Künstler. Hierauf folgt (S. 15—90) Adriani's umfangreiche Abhandlung über die antiken Künstler; dann die Vorrede zum ganzen Werke; die Einführung in die drei Zweige der bildenden Kunst, endlich die Vorrede zu den Lebensbeschreibungen. Die „Beschreibung der Werke des Vasari" ward mit Recht an den Schluß der Biographien verwiesen. Von den Lebensbeschreibungen enthält dieser erste Band die von Cimabue bis auf Spinello Aretino.

Ich habe nicht vor, jede neu hinzugetretene Note unter die kritische Lupe zu nehmen; nur bei einigen der wichtigsten Punkte will ich verweilen. Es sind dies: 1) Die Abstammung des Niccola Pisani. 2) Die Fresken in der Kapelle des Bargello. 3) Bernardo Daddi's Thätigkeit. 4) Giottino.

In der Frage nach der Abstammung des Niccola Pisani steht Milanesi auf der Seite Schnaase-Dobbert. Die Documentstellen, welche so viel Verwirrung in die Frage brachten, sind folgende: 1) „. . . magister Niccolus, lapidum de parroccia ecclesiae sancti Blasii de ponte de Pisis, quondam Petri . . . ." 2) „. . . magistrum Nicholam Pietri de A p u l i a . . . ." 3) „Magister Nichola pisanus quondam Petri de . . . ." 4) „Magister Nichola quondam Petri de Senis ser Blasii pisa . . . ." [2])

Zuerst emendirt nun Milanesi die Stelle 4; nach genauer Prüfung des Originals lautet dieselbe: „Magistro Nichole quondam Petri de capella Santi Blasii pisa . . ." Damit ist zunächst das „de Senis" elidirt und Milanesi schlägt nun vor, nach dem „de" in Stelle 3 „Apulia" anstatt des von Ciampi vorgeschlagenen „Senis" zu interpoliren. Jedenfalls muß „de Senis" außerhalb jeder Combination bleiben und die Kritik hat sich nur noch dem „de Pisis" und „de Apulia" zuzukehren [3]). Darauf weist Milanesi an einer Reihe von Beispielen nach, daß es außerhalb diplomatischer Gepflogenheit steht, in Aktenstücken dem Personennamen den Namen des Landes schlechtweg folgen zu lassen. Entweder es wird nur der Geburtsort des Contrahenten genannt, oder wenn dieser wenig bekannt, diesem der Name der Provinz hinzugefügt. Kommt der Contrahirende von weit her, so pflegt es wohl zu heißen: de partibus ultramontanis oder, wenn zwar das Land, nicht aber der Geburtsort bekannt ist: de partibus Gallie, Alamagne u. s. w. — Darnach kann das „Apulia" nicht den Namen der Provinz, sondern nur einen Ortschaftsnamen bezeichnen. Von den zwei Ortschaften nun, welche den Namen Puglia oder Pulia, auf alten lateinischen Karten Apulia genannt, führen, und wovon die eine im Arezzanischen liegt, die andere ein Vorort von Lucca ist, dürfte nach Milanesi dem Lucchesischen Pulia die Ehre zufallen, Geburtsort des großen Bildhauers zu sein. — Das de Pisis erklärt die Gewohnheit, sich als Angehörigen jener Stadt zu bezeichnen, wo man des Bürgerrechtes theilhaftig war.

---

1) Carlo Milanesi starb am 10. August 1867; auch ihm bleibt ein Ehrenplatz in der Gelehrtengeschichte seiner Heimat gesichert.

2) Stelle 1 und 2 in den beiden von Milanesi mitgetheilten Aktenstücken (Documenti No. 8 u. 9), 3 u. 4 in den von Ciampi publicirten Notizie inedite della Sagrestia Pistojese de' Belli Arredi etc. (Firenze 1810).

3) Die Löschung des „de Senis" wird namentlich Dobbert sehr erwünscht kommen; es hat die Deutung des Sinns der Stellen außerordentlich erschwert. (Vgl. Dobbert, Ueber den Styl Niccolo Pisano's, bes. S. 9 ff.)

Was ferner Niccola's künstlerische Erziehung betrifft, so hat Dobbert überzeugend nachgewiesen, wie wenig berechtigt Cavalcaselle's Hypothese ist, den Stil Niccola's aus der Kunst Süd-Italien's zu erklären. — Wenn demnach weder Stilkritik noch Kritik der Dokumente für die Hypothese der süditalienischen Abkunft Niccola's sprechen, so dürfte dieselbe wohl als endgiltig zurückgewiesen anzusehen sein.

Auch noch aus einem zweiten Waffengange mit Crowe und Cavalcaselle scheint mir Milanesi als Sieger hervorzugehen. — Im Jahre 1865 hatten L. Passerini und G. Milanesi in einem Rapport an das k. Ministerium über das am meisten authentische Dante-Porträt die Autorschaft Giotto's an den Fresken der Magdalenen-Kapelle im Palazzo del Podestà (Bargello) angezweifelt. Diese Zweifel gründeten sich zunächst auf die Thatsache, daß nach dem Zeugnisse Villani's dieser Palast am 28. Februar 1332 vom ersten Stock aufwärts bis zum Dache ein Raub der Flammen wurde, („E poi a dì 28 di febbrajo la notte vegnente s'aprese fuoco nel palagio del comune ove abita la podestà, e arse tutto il tetto del vecchio palazzo e le due parti del nuovo dalle prime volte in su", Lib. X, c. 185), es also kaum denkbar ist, daß selbst wenn Giotto dort, wie Selvatico will, 1295, oder wie Cavalcaselle angiebt, zwischen 1300 und 1304 gemalt hätte, diese Malereien der Zerstörung hätten entgehen können. Dieser Rapport fand starke Widersacher; die bedeutendsten waren eben Selvatico und Cavalcaselle. Es wurde betont, daß die Wände, an welchen sich die Fresken befanden, trotz des Brandes ganz gut intact bleiben konnten. Cavalcaselle führte dann als historische Zeugen einen Filippo Villani, Giannozzo Manetti, Ghiberti in's Feld. Passerini und Milanesi antworteten in einem Memorial, worin sie gerade jene Stellen, die Cavalcaselle zu eigenem Schutze angeführt hatte, infolge einer gesunden historischen Kritik und Interpretation zu stärksten Anwälten ihrer eigenen Meinung machten. — Der erste Theil des Commento zu Giotto bringt den Hauptinhalt jenes Memorials [1]).

Bei Filippo Villani (De famosis civibus ed. Galletti, Firenze 1847, p. 36) heißt es: „Pinxit insuper speculorum suffragio semetipsum sibique contemporaneum Dantem in Tabula Altaris Capelle Palatii Potestatis". — Der Uebersetzer paraphrasirte dies dann so: „Dipinse eziandio a pubblico spettacolo nella città sua, con ajuto di specchi, sè medesimo, e il contemporaneo suo Dante Alighieri poeta nella cappella del palagio del potestà nel muro". (ed. Mazzuchelli, in der Mailänder Ausgabe der Werke des Villani II, 450). Wenn nun Cavalcaselle die Angabe des Originaltextes auf ein „Versehen" zurückführt, die Paraphrase des Uebersetzers aber als Richtigstellung der Thatsache betrachtet, so meint man, es hätten ihn andere Schriftquellen zu so kühner Conjectur verleiten müssen. — Sein nächster Gewährsmann ist Giannozzo Manetti. In dessen Vita Dantis (ed. Galletti, p. 79) heißt es: „Ceterum ejus effigies et in Basilica Sanctæ Crucis, et in Capella Prætoris Urbani utribique in parietibus extat ea forma, qua revera in vita fuit a Giotto quodam optimo ejus temporis Pictore egregie depicta." Hier giebt es nur eine Alternative in der Interpretation: entweder, Giotto wird als Autor sowol des Wunders des hl. Franciscus in S. Croce und der Fresken in der Kapelle des Bargello hingestellt, oder das Danteporträt in dem einen wie in dem andern Wandgemälde geht auf ein gemeinsames Original Giotto's zurück. — Abgesehen davon, daß auch Cavalcaselle den Text nicht im ersteren Sinne interpretiren möchte, drängt der ganze Wortlaut die zweite Deutung auf. Cavalcaselle hat hier noch auf eine Aussage Vasari's Bezug genommen, die sich im Leben Michelangelo's befindet, wornach auch in Sta. Croce ein Porträt des jungen Dante, von Giotto gemalt, existirt hätte. — Milanesi recurrirt nicht darauf, wie mir scheint, mit Recht, da diese beiläufige Aussage Vasari's denn doch allzusehr in der Luft schwebt. Die von Cavalcaselle aus Antonio Pucci's Centiloquio citirte Beschreibung des Dante-Porträts stimmt allerdings völlig mit der im Paradies-Fresco; bezüglich des Autors aber ist eben Pucci in denselben Irrthum

---

1) Die erste Relazion erschien in No. 17 des Giornale del Centenario di Dante. Die zweite zuerst als besonderes Schriftchen: Del Ritratto di Dante Alighieri, Firenze 1865, dann in Milanesi's Scritti varj sulla storia dell' arte Toscana, Siena 1873, S. 105 ff.

verfallen, welchen der Uebersetzer des Villani sich zu Schulden kommen ließ. Die Aussage Ghiberti's: „Dipinse (Giotto) nel palagio del Podestà di firenze; dentro fece il Comune com' era rubato e la cappella di Santa Maria Maddalena" — erklärt Milanesi dahin, daß hier unter „capella" ein Altarwerk zu verstehen sei; eine Reihe analoger Fälle lassen diese Erklärung plausibel erscheinen [1]). — Die positiven Beweise aber dafür, daß Giotto in der Kapelle des Bargello ein Tafelbild, nicht aber al Fresco, malte, sind: 1) der Originaltext Villani's besagt, daß Giotto sich selbst mittels des Spiegels neben Dante malte, wogegen im Fresco nur Dante allein erscheint; 2) die Inschriften Dni . M . CCC . XXX . . . . (lacuna) und Hoc . opus . factum . fuit . tempore . Potestarie . Magnifici . et . Potentis . Militis . Domini . Fidesmini . de . Varano . Civis . Cameriensis . Honorabilis . Potestatis . . . . welche zweite Inschrift das Datum der ersteren auf 1337 ergänzt, da die letzten sechs Monate dieses Jahres Ridolfo da Varano die Würde eines Podestà von Florenz bekleidete. — Die Supposition Cavalcaselle's, diese Inschrift bezöge sich nur auf die Figur des hl. Venantius, hat Milanesi mit einem Aufwand von Beweisen entkräftet, welchen dieselbe kaum beanspruchen konnte. — Wenn so die Schriftzeugen gegen die Autorschaft Giotto's sprechen, so können die Resultate der Stilkritik, die gerade Giotto gegenüber schon so oft schwer irrte, nicht weiter in's Gewicht fallen.

Als den Maler der Fresken möchte Milanesi den Bernardo Daddi nennen; erst Milanesi hat diesen Künstler aus dem Dunkel hervorgezogen, als er ihn als den Autor des berühmten Madonnen-Bildes in Or San Michele nachwies. Der Commentar zum Leben des Stefano Fiorentino und des Ugolino Sanese ist im Allgemeinen nur ein Wiederabdruck jenes zuerst in der Nuova Antologia (September 1870), dann in den „Scritti varj" (S. 325 ff.) publizirten Aufsatzes. Hier wie dort ist er auch geneigt, in Bernardo Daddi den Maler des Trionfo della Morte, des Giudizio und des Inferno in Campo Santo in Pisa zu erkennen. Diese Behauptung hat ihre triftigen Gründe. Die Handschrift der Magliabecchiana XVII. 17, die mit mehr Kritik aus einer alten Quelle schöpft, als es Vasari gethan („il libro di Antonio Billi" oder „l' antico libro" oder „il primo testo" stets genannt) meldet von Bernardo Daddi, daß er im Campo Santo das Inforno gemalt habe. Ich selbst habe eine Handschrift kopirt, die, den Schriftcharakteren nach, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschrieben, auf eben dieselbe alte Quelle zurückgeht, nur in einzelnen Fällen knapper und kürzer ist als die Handschrift XVII. 17. Wo sie nicht abkürzt, stimmt ihr Text meist wörtlich mit dem XVII. 17 überein [2]). Von Bernardo Daddi heißt es im Cod. 636: „Bernardo Fiorentino dipinse in tavola assai et in pisa la chiesa di s^ti^ paulo et a ripa d' arno et in campo sancti lo inferno in firenze et di fuori." — In XVII. 17 findet sich nur die geringe Variation: „Bernardo fu discepolo di Giotto e operò assai in firenze et in altri luoghi. In Pisa dipinse la chiesa di San Paolo a Ripa d' Arno et in Campo Santo lo Inferno." — Ebenso zählt Sacchetti in der 136. seiner Novellen den Bernardo unter den hervorragendsten Meistern auf, die, außer Giotto, sich Ruhm erworben. — Milanesi giebt uns einen Fingerzeig, wie Vasari dazu kommen konnte, den Trionfo, das Giudizio und Inferno im Campo Santo dem Andrea Orcagna und dessen Bruder Nardo zuzueignen. Der Beweis der Identität des Bernardo Daddi und Bernardo Fiorentino dürfte Crowe und Cavalcaselle

1) Mit Vasari wird dann die Annahme eine allgemeine, Giotto als den Autor der Fresken anzusehen. So heißt es in einem Verzeichniß der Kunstwerke von Florenz, angefertigt ca. 1560: Palazo del Podestà. La cappella dovè è ritratto Dante a mano destra: Giotto (Ms. der Nazionale in Florenz XIII, 89.)

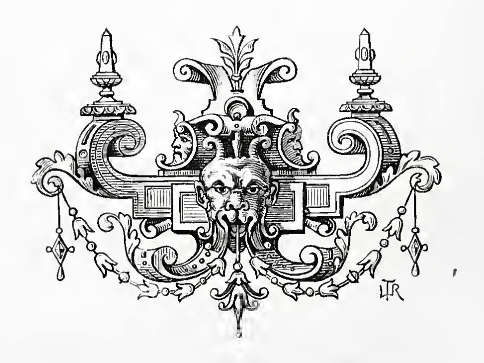
2) Die Handschrift befindet sich in der Nazionale in Florenz unter XXV. 636. Die von Hans Semper in seinem „Donatello, seine Zeit und Schule" (Quellenschriften IX) S. 306 erwähnte Handschrift (XIII. 89) hat sich mir beim Vergleiche mit der ersteren als eine ganz schleuderische spätere Kopie derselben erwiesen; nur hier und da findet sich eine wohl der 1. Ausgabe des Vasari entlehnte Notiz hinzugefügt. — Ich möchte als einen Beweis dafür, daß XXV. 636 auf eine alte Quelle zurückgeht, auch anführen, daß im Leben des Donatello noch von der „loggia di piaza de' nri signori" gesprochen wird, während der mehr selbstständig vorgehende Verfasser der Handschrift XVII. 17 dies schon in: „loggia di piaza del duca" umändert.

nicht ganz gelegen kommen, da es ihnen nicht leicht sein wird, ihre Geringschätzung des Bernardo Daddi und Hochschätzung des Bernardo Fiorentino in Uebereinstimmung zu setzen.

Ich habe schließlich noch der neuen Forschungsresultate Milanesi's in der Giottino-Frage zu gedenken. — Das Manuskript der Magliabecchiana XVII. 17 und das von mir eingesehene unterscheiden schon die von Vasari confundirten Künstlerpersönlichkeiten des Maso di Banco (1350 in die Compagnie von S. Luca eingetragen) und dessen Zeitgenossen Giotto di maestro Stefano, genannt Giottino, von dem Erinnerungen nicht über 1369 hinausreichen, Maso wird auch von Villani erwähnt: „omnium delicatissimus pinxit mirabili et incredibili venustate" (De famosis civibus, ed. cit., pag. 36), ebenso wird Maso von Ghiberti genannt; die Werke, welche er ihm zueignet, hat Vasari seinem Giottino zugeschrieben. — Noch einen dritten Künstler hat Vasari dann mit Maso und Giotto di maestro Stefano zu seinem Giottino verschmolzen: den Tommaso di Stefano, welcher als Meister in die Arte di pietra am 20. Dezember 1385 eingetragen ward; Milanesi vermuthet, daß von ihm die Campanile-Statue herrühre, welche Ghiberti dem Maso zueignet. — Den Giotto di maestro Stefano nennt die Handschrift XVII. 17 als Autor der Malerei des Canto alle Macine, des Tabernakel's auf der Piazza S. Spirito; der Malereien der drei ersten Arkaden des Convents von S. Spirito, der Malereien von Ognissanti und der Pietà im Kloster San Gallo; in Zueignung von Werken an Maso stimmt sie mit Ghiberti überein.

Ich lasse es mit diesem Hinweis auf einige Cardinalpunkte genug sein und füge nur noch hinzu, daß uns fast keine Seite begegnet, wo nicht eine Ergänzung oder Korrektur früherer Angaben sich vorfände. Auch die Geburts- und Todesdaten der Künstler haben vielfache Berichtigungen erfahren. So z. B. die Margaritone's, Andrea Pisano's, A. Lorenzetti's, Taddeo Gaddi's, Andrea Orcagna's u. s. w. Fast jeder Künstlergeschichte folgt ein Alberetto, dem meist das Familienwappen beigegeben ist. Nur Eins vermissen wir schmerzlich: daß auch diese Ausgabe die Porträts der Künstler nicht bringt. Mag von vielen die Authentizität angezweifelt sein, — sie gehören immerhin zu der Eigenart des Vasari'schen Werkes. — Möge inzwischen die Ausgabe mit aller Rüstigkeit fortschreiten! Milanesi setzt sich damit in der Kunstgeschichte ein Denkmal „aere perennius".

Hubert Janitschek.



Jüngere Wiener Maler.

Von Oskar Berggruen.

Mit Illustrationen.

I.



Gretl in der Staude.

In dem Lustrum seit der Weltausstellung von 1873 haben sich auf dem Gebiete der Malerei in Wien einige junge Talente bemerkbar gemacht, von denen in diesen Blättern, abgesehen von den kurzen Erwähnungen in Ausstellungsberichten und Illustrationsnotizen, einmal speziell Kenntniß genommen werden muß, um den Ueberblick über die Wiener Kunstproduktion zu vervollständigen. Wir sagen: Kunstproduktion, weil der sonst gebräuchliche Ausdruck: Schule auf die gegenwärtigen Verhältnisse der Wiener Kunst nicht mehr anwendbar erscheint. In höherem Grade noch als anderwärts hat sich in Wien der Zersetzungsprozeß vollzogen, welcher in den letzten zwei Jahrzehnten die so sehr erleichterte Freizügigkeit der Künstler und ihrer auf rastloser Kunstvereins-Wanderschaft befindlichen Werke herbeiführen half, und heutzutage kann man in Wien kaum von irgend einer Schule sprechen. Die Schule Rahl's ist an der Akademie nur noch durch einige hervorragende Lehrer repräsentirt, an deren Schülern sich die Filiation schwerlich mehr verfolgen lassen wird. Die anderen Lehrer der Akademie haben keine Schüler im herkömmlichen kunstgeschichtlichen Sinne des Wortes, und die außerhalb der Akademie stehenden Künstler von Ruf finden wohl Nachahmer, aber durchaus nicht jenen geschlossenen, auf Form und Farbe des Meisters schwörenden Kreis von Jüngern, welcher in früherer Zeit eine „Schule" charakterisirte. Man wird nachgerade darauf verzichten müssen, die Kunstproduktion der Gegenwart nach jenen Grundsätzen zu schildern, die für die Betrachtung der vergangenen Kunstepochen sich als zweckentsprechend eingebürgert haben, und sich nach dem treffenden Satze richten, welchen Eitelberger*) schon vor anderthalb Jahrzehnten aufgestellt hat: „Der Schwerpunkt der Kunstwelt liegt heutigen Tages nicht in den Künstlern, die lehren, sondern in jenen, welche schaffen." So wird sich die

---

*) Wie steht die Kunst in Oesterreich? Eine Betrachtung aus Anlaß der Londoner Kunstausstellung. Wien, Carl Gerold's Sohn, 1862, S. 40.

Kunstgeschichte der letzten Zeit in eine Reihe von Betrachtungen über hervorragende künstlerische Individualitäten auflösen, welche nur in jenen allgemeinen Zusammenhang werden gebracht werden können, der zwischen Geistern, die in einem bestimmten Zeitabschnitte gewirkt haben, überhaupt besteht.

Wie sehr die schulbildende Kraft unsern modernen Künstlern versagt ist, zeigt am deutlichsten eines der jüngeren Wiener Talente, das sich jahrelang in Makart's Atelier befunden und in fortwährendem Verkehr mit demselben gestanden hat, ohne erheblich von ihm beeinflußt zu werden: Eduard Charlemont. Frühzeitig schon hat sich dieser jetzt etwa dreißigjährige Künstler, ein gebürtiger Wiener, der Malerei gewidmet. Im Alter von zehn Jahren mußte er seinem Vater bei Anfertigung von Miniaturporträts behilflich sein und in seinem dreizehnten Lebensjahre erwarb er sich selbst seinen Unterhalt durch Ertheilung von Zeichenunterricht in einer Mädchenschule. Mit fünfzehn Jahren kam er auf die Wiener Akademie zu Professor von Engerth und trotz seiner äußerst drückenden Lage arbeitete er unablässig an seiner künstlerischen Ausbildung. Ein kleines Bild des jungen Malers, welches Makart zufällig 1870 zu sehen bekam, führte eine günstige Wendung im Lebenslaufe Charlemont's herbei. Mit anerkennenswerther Liberalität stellte der damals bereits berühmte Farbenvirtuose seine reichen Mittel dem jungen Kunstgenossen zur Verfügung; Charlemont fand nicht nur einen Platz in dem phantasievoll dekorirten Atelier Makart's, sondern er gewann an ihm auch einen Mäcen, der seinem Schützlinge sogar eine Reise nach Italien ermöglichte. Ungeachtet dieses fortwährenden Verkehres mit Makart läßt selbst das Kolorit Charlemont's nur selten durchblicken, von welcher Palette der Jünger seine Farben geholt hat; er hat sich aus der Makart'schen Farbengebung blos die Elemente zugeeignet, welche ihm zusagten, und sie durchaus selbstständig verarbeitet, so daß es ganz unzulässig erscheint, Charlemont als Schüler, oder auch nur als entfernten Nachahmer Makart's zu bezeichnen. Den Arbeiten seiner frühen Jugend und der tüchtigen Schule Engerth's dankt Charlemont eine durchaus korrekte, sichere Zeichnung. Er hat sich dem Genre und dem Porträt gewidmet und weist eine Art der Behandlung auf, welche sich in bemerkenswerthem Maße der modernen französischen Richtung auf diesen Gebieten nähert. Das anmuthige Capriccio „Gretl in der Staude," welches wir unseren Lesern vorführen, könnte hart an den Ufern der Seine gewachsen sein, so sehr erinnert der pikante, fast frühreife Mädchenkopf in seiner koketten Toilette und degagirten Stellung an die geputzten Salondamen en herbe, welchen man im Tuileriengarten und auf anderen fashionablen Spielplätzen der Pariser Kinderwelt nicht ohne Erstaunen zusieht; der japanesische Fächer als Basis der Komposition, das phantastische, geschmackvolle Blumenwerk, die ganze Anordnung und das delikate, durch Goldgrund gehobene Kolorit sind von einem dekorativen Chic, wie er selbst bei den Franzosen nicht allzuhäufig anzutreffen ist. Auch sein „Landsknecht", welchen wir in einer hübschen Radirung von J. Klaus bieten, muß vermöge des Sujets, der gut gewählten Stellung, der effektvollen Beleuchtung und der ganzen Art der Durchführung jenem Genre beigezählt werden, welches namentlich durch Meissonnier beliebt und verbreitet geworden ist. Der Kopf des Landsknechtes gibt zugleich einen Begriff von den Eigenschaften des Künstlers als Porträtisten, denn ohne Zweifel haben wir in diesen durchaus individuellen, charakteristischen Zügen ein Porträt vor uns und nicht eines der landläufigen Modelle. Das erste Bild, durch das Charlemont in die Oeffentlichkeit kam, waren seine 1872 entstandenen „Antiquare", welche zugleich die Virtuosität des Künstlers in der Darstellung von Stoffen, Waffen, Kunstgegenständen und ähnlichen Elementen des Stilllebens bekundeten; auf der Wiener Weltausstellung zeigte er sich als geschmackvoller Porträtist. Seitdem hat Charlemont einige große dekorative Arbeiten angefertigt, deren Grazie und Originalität allgemeinen Anklang fanden. Wir erwähnen insbesondere die zwei „Sneewittchenbilder" im Salon-Auspitz und die acht Deckenbilder — allegorische Kindergestalten — im Boudoir der Baronin Wehli in Wien; ferner die Wandgemälde im Speisesaal des Baron Liebieg zu Reichenberg, phantasievolle Stillleben, und die Deckengemälde im Salon der Baronin Worms zu London, welche die fünf Welttheile darstellen. Nach einem längeren Aufenthalte in Venedig und nach größeren Reisen durch Frankreich und Deutschland hat Charlemont jetzt seinen Aufenthalt in Paris

genommen und schon im diesjährigen Salon gelang es ihm, die Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber auf sich zu ziehen. Sein jüngerer Bruder Hugo, ein Schüler der Wiener Akademie unter Professor von Lichtenfels, der vorzugsweise die Landschaft und das Stillleben kultivirt, berechtigt durch seine bisherigen Erfolge ebenfalls zu schönen Erwartungen. Durch das feinbeobachtete „Motiv aus Holland," welches diese Zeitschrift 1875 von ihm brachte und durch ein stimmungsvolles Blatt „Im Frühling", welches die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst publicirte, hat er sich auch als gewandter Aquafortist hervorgethan.

Aus der Schule des Professors von Engerth sind ferner mehrere Talente hervorgegangen, welche, trotz ihrer Jugend, nicht nur der Richtung, sondern auch den technischen Eigenschaften ihrer Leistungen nach eine solche Verschiedenheit aufweisen, daß man unsere frühere Bemerkung über die gegenwärtige Einflußlosigkeit der Schule nicht treffender illustriren könnte, als durch einfaches Nebeneinanderhängen von Bildern Rumpler's, Karger's und Berger's, die doch sämmtlich Schüler desselben Meisters waren. Franz Rumpler, aus Tachau in Böhmen, gegenwärtig kaum dreißigjährig, hat unter großen Entbehrungen seine Stellung als Künstler erkämpfen müssen, und die Erfolge, deren er sich jetzt erfreut, sind seinem unermüdlichen Streben wohl zu gönnen. Seine bildnerische Kraft hat er schon als Kind in der Hütte seines Vaters erprobt, dem er im Schnitzen und Bemalen von Heiligenbildern für das Landvolk Beihilfe leistete; der Kardinal Schwarzenberg und der Fürst Windischgrätz nahmen sich des talentvollen Jungen an und ermöglichten ihm die Reise nach Wien zum Besuche der Akademie. Auf der Weltausstellung war er schon durch zwei kleine Arbeiten vertreten, von denen ein Genrebild „Bei der Großmutter" alle guten Eigenschaften des Künstlers erkennen ließ. Rumpler erinnert durch seine Sujets, durch die gemüthvolle, anspruchslose Behandlung derselben und durch den schlichten Vortrag mehr als unsere anderen Genremaler an das alte Wiener Genre; oft wird uns Angesichts seiner Bilder ganz vormärzlich zu Muthe, und wäre nicht sein durchaus modernes Kolorit hervorstechend, so würde man das Datum auf seinen Bildern nicht ohne zweifelndes Kopfschütteln lesen. Oder könnte etwa, der Komposition und Zeichnung nach, unsere Illustration, „Die guten Freunde", nicht von Vater Waldmüller



Die guten Freunde. Gemälde von Franz Rumpler.

ebenso erdacht und ausgeführt sein? So sind die gemüthlichen Vorwürfe, die dörflichen Gestalten, die solid durchgeführten Bilder dieses Wiener Altmeisters, und nicht gar viele unserer heutigen Künstler wären im Stande, eine Figur zu zeichnen, welche so voll ihre Form erfüllt und so fest in ihren Schuhen steht, wie unsere ländliche Schöne. Auch die Bilder aus dem Volksleben seiner Heimat, die Pendants „Morgenandacht" und „Abendandacht" und die übrigen, bereits recht zahlreichen Genrebilder Rumpler's lassen die Tradition des alten Wiener Genre nicht verkennen; übrigens hat der Künstler durch geschickt aufgenommene Veduten, fein empfundene Stillleben und namentlich durch gelungene Porträtgruppen bekundet, daß seiner Begabung keine engen Grenzen gesteckt sind. Da ein Wiener Kunstschriftsteller*) Rumpler mit Knaus verglichen und die Ansicht ausgesprochen hat, daß „die Signatur Rumpler's eines Tages wohl neben jener des genannten Meisters auf dem Bildermarkte escomptirt werden dürfte," so möchten wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß Rumpler's zartes, fein gestimmtes Kolorit allerdings mit der Farbengebung der „Goldenen Hochzeit" verwandt ist, im Ganzen jedoch stets auf einem kräftigeren Grundton sich aufbaut.

Karl Karger, ein Wiener und gegenwärtig dreißig Jahre alt, hat erst nach der Weltausstellung debütirt und sich rasch zur Geltung gebracht. An ihm ist noch weniger, als an den zuvor besprochenen Künstlern, die aus Engerth's Schule hervorgegangen, der Ursprung zu erkennen; vielmehr würde man ihn, der Farbe nach, eher für einen Nachfolger Defregger's und Kurzbauer's ansehen, zumal Karger seit einigen Jahren seinen Aufenthalt in München genommen hat. In der Wahl seiner Sujets und in der Behandlung derselben ist Karger durchaus originell und weist einen Realismus auf, dessen packende Lebenswahrheit direkt an die unbestechliche Treue photographisch fixirter Bilder erinnert. Die beiden in großen Dimensionen gehaltenen Darstellungen: „Eine Bahnhofsscene" und der „Graben in Wien", welche in den Besitz des österreichischen Kaiserhauses übergegangen sind und auf der vorjährigen historischen Ausstellung der Wiener Akademie viel beachtet wurden, sehen sich an, als wären sie das Ergebniß einer momentanen Aufnahme, die einem geschickten Photographen besonders gelungen ist. Die Architektur, Figuren, Stellung und Bewegung, ja alle Details sind anscheinend kunstlos der Wirklichkeit getreu nachgeschrieben; in dieser Beziehung übertrifft Karger sogar den bekannten Engländer Frith, der namentlich durch seinen „Derbytag" die Anregung zu Kompositionen dieser Art gegeben hat, auf welche vor Erfindung der Photographie kaum ein Künstler verfallen wäre. Die gründliche Durchbildung Karger's lassen seine Zeichnungen erkennen; namentlich mit der Feder weiß er trefflich umzugehen und das Facsimile seines „Polnischen Bürgermädchens", welches das erste Heft des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift ziert, ist unseren Lesern gewiß in bester Erinnerung.

Eine ganz verschiedene Richtung hat der 1850 in Neutitschein geborene Julius Victor Berger eingeschlagen. Er ist, wie gesagt, ebenfalls ein Zögling der Wiener Akademie und der Specialschule Engerth's und hat 1874 den großen römischen Preis erhalten, der es ihm möglich machte, durch drei Jahre in Italien, hauptsächlich in Rom und Venedig, Studien zu machen. In Venedig scheint er von Tiepolo besonders inspirirt worden zu sein; einige Entwürfe zu Zimmer-Dekorationen, die er von dort einsendete und das von ihm auf der letzten Jahresausstellung des Künstlerhauses vorgeführte Deckengemälde weisen unmittelbar auf dieses Vorbild hin. Unsere kürzliche Besprechung dieses Bildes überhebt uns der Nothwendigkeit, an den bisherigen Leistungen Berger's auf dem dekorativen Gebiete auch an dieser Stelle Kritik zu üben; erwähnen wollen wir nur, daß er in der letzten Zeit auch dem Porträt und Genre sich zugewendet hat, daß jedoch seine bisher veröffentlichten Arbeiten ein sicheres Urtheil über seine einschlägige Begabung noch nicht gestatten.

---

*) C. von Vincenti, „Wiener Kunst-Renaissance." Wien, Carl Gerold's Sohn, 1876, S. 336.

Briefe von Bonaventura Genelli und Karl Rahl.

Mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.

(Schluß.)

81. Genelli an Rahl.

Weimar d 13ten Februar 1865.

Lieber verehrter Freund!

So viel Freude mir Deine drei letzten Compositionen gewährten, besonders diejenige welche die Verwundung des Paris darstellt, ihrer vortrefflichen Anordnung und großen Lebens halber den frühern reizenden Compositionen aus diesem Cyklus vollkommen würdig ist — so scheint mir das Schlußbild (auf welches ich mich besonders freute) weniger glücklich erfaßt. Deine Oenone erscheint hier mehr als eine Person welche die Gruppe mit dem Paris anführt um den Körper desselben (der hier allzu erschöpft dargestellt ist) in den Fluß zu werfen. Ich meine wenn Du die Oenone neben ihrem Vater dem Flußgotte sitzend grupirt hättest, das Gesicht ganz abgewendet vom Paris und den Trauernden den rechten Arm so ausgestrekt wie Eine die nichts mehr von ihm wissen will, so konnte Etwas ausdrucksvolleres herauskommen. Paris müßte vor Oenone liegen auf einem Tiegerfell auf welchen ihn die Genossen aus dem mit Maulthieren bespannten Wagen (der etwas mehr im Hintergrunde angebracht sein müßte) herbeigeschlept hätten. Der Verwundete müßte den Oberleib von einem der Begleiter unterstützt in die Höhe gerichtet haben, die linke Hand auf die Brust gelegt mit klagendem Ausdruck zu der von ihm gekränkten sprechend. Über das Auge welches Philoctet ihm ausschoß, wie auch um die rechte Ferse würde ich nicht versäumen eine Binde anzubringen. Übrigens geschah diese Scene in dem Ida-Wald.

Verzeih mir wenn ich Dich mit meiner Ansicht über diesen Gegenstand sollte unwillig gemacht haben — aber da Dir alle übrigen Momente aus diesem Cyklus so herrlich gelungen sind, so wäre es mein Wunsch, daß auch dieser mit den übrigen gleichen Schritt hielte. Für so manchen Andern wäre dies Bild noch vortrefflich, aber für einen Componisten Deiner Art nicht bedeutend genug. Deine Oenone macht nicht den Eindruck Einer zu der man den Paris bringt, sondern wie Eine welche so mit auf den Ida gelaufen ist.

Daß Du mit Camillo's Wesen und Kunsttreiben so zufrieden bist, wie auch die liebenswürdige Art mit welcher Du Dich über ihn ausdrückst, hat mir warlich gar wohl gethan — Grüße ihn von mir und seiner Mutter herzlichst und hindere ihn am allzu großen Fleiß!

Über meinen noch zu erscheinenden Cyklus kann ich Dir nichts anderes sagen als was ich in meinem Briefe an Camillo Dir sagen ließ. Trotz meiner Klugschreiberei über Paris und Oenone, laß Dich nicht abhalten mir Deinen Theatervorhang sehen zu lassen. In Aquarellfarben sah ich noch nie etwas von Dir.

Steckt ihr Lieben denn auch so wie wir hier seit mehreren Tagen im Schnee, bei einer gehörigen Kälte? In einem Monate wo gewöhnlich schon die Lerchen auf den Feldern singen, sollte solche Unannehmlichkeit doch nicht mehr vorfallen! Aber nun Addio!

Dein

B: Genelli.

82. Rahl an Genelli.

Wien den 23 April 1865.

Hochgeehrtester Freund!

Schon seit Monathen bin ich Dir Antwort auf Dein letztes Schreiben schuldig, und um so mehr als ich Dir gerade für diese einen besondren Dank schuldig bin. Denn Du hast mich auf einen Fehler in der Auffassung der letzten Bilder aufmerksam gemacht, und zugleich ein so reizendes Bild daneben mit Worten erschaffen, daß ich sogleich fühlte wie sehr ich mich bey dieser Sache verirrt hatte. Nun haben die drängenden Verhältnisse zwar nicht gestattet den Carton ganz zu verwerfen weil die Zeit wegen des Theaters mich schon zu sehr drängte als daß ich die Sache ganz von vorn beginnen konnte allein ich glaube durch die Aenderung Ihrer Gestalt doch die Sache um vieles gebessert zu haben. Ich habe übrigens auch eine Skizze nach Deiner Beschreibung gemacht, welche ich wohl sehr vorziehen würde könnte ich mich darauf einlassen.

Der eigentliche Grund der Verzögerung meiner Antwort liegt in dem Theatervorhang den ich am 10 März bereits fertig hatte und von dem ich hoffte daß er sogleich genehmigt würde aber tausend

Schikanen, tausend Hemniße jeder Art, haben die Hand dabey im Spiele und so ist die Sache noch heute nicht im Reinen und ich muß Dich noch immer auf einige Wochen hinaus vertrösten obgleich ich nach Deinem Urtheile darüber schmachte.

Seit acht Tagen hatte ich ein recht heftiges Fieber, und es schien recht ernst werden zu wollen, als es sich wieder zum Bessern wandte noch bin ich sehr schwach und aufgeregt, doch in einigen Tagen wird es sich schon geben. Dein lieber Camillo ist recht fleißig, ja mehr als ich wünschte öfters, ich rede Ihm oft zu sich Bewegung und Muße zu gönnen, er malt jezt einen Narzissus [1]) er arbeitet in der Akademie, aber um Seine Studien ordentlich durchzumachen und das Bild wenigstens ganz zu vollenden ist jedenfalls nöthig daß er bis zum Herbste hier bleibt welches ich hoffe Du Ihm wohl gestatten wirst, damit er einen vollständigen Begriff der ganzen Prozedur erhält. Er hat schon eine Menge Compositionen gemacht und ist immer in dieser Sache der beste da die ganze Schule jede Woche zur geistigen Gymnastik eine Aufgabe erhält. Sobald ich im Stande bin Dir den Vorhang nebst Proscenium und Deckengemälde zu senden, so lege ich auch eine Photographie der veränderten Oenone bey. Indem ich Dir nochmals für Deinen vortrefflichen Rath danke füge ich die etwas kühne Bitte bey möchtest Du nicht mit ein paar Strichen mir Deine Idee von der Oenone in Dein Antwortschreiben hineinzeichnen, nur in den allgemeinsten Zügen ganz klein weil es mir von außerordentlichem Werthe wäre zu sehen wie Du wohl die Sache dargestellt hättest; verzeih diesen kühnen Wunsch.

Wie steht es nun mit dem Vorhang wie gerne sähe ich selben wohl jezt das kannst Du wohl glauben, und was macht mein Freund Sisyphos, ich freue mich ganz außerordentlich auf dieses Blatt von Dir. Nun lebe wohl hochgeehrter Freund und laß mich bald von Dir hören und bestrafe mich nicht für mein säumiges Antworten. Indem ich Dich und die Deinen herzlich grüße

bin ich wie immer

Dein herzlich ergebener Freund

C. Rahl.

83. Genelli an Rahl.

Weimar d 25ten April 1865.

Hochverehrter Rahl!

Da ich durchaus mich nicht rächen will so setze ich mich nach Durchlesung Deines Briefes hin um denselben zu beantworten. Vor allem wünsche ich Dir Glück, daß Du sobald von Deinem Fieberanfall genesen bist — Nimm Dich nur für einen Rückfall in acht.

Anbei die verlangten Pär Striche, die ich so dreist bin Dir zu schicken und die für Deinen Plan, eigentlich für das Format in welchem Du diese Scene componiren mußtest, nicht passen werden, da ich mich an kein gegebenes Format zu binden brauchte. Diese ganz in Eile entworfene Composition ist jedenfals nicht maßgebend für das was ich aus ihr machen würde, fals es mir ernst wäre sie je auszuführen. Besser wäre es gewesen wenn auch ich den Paris nackt dargestellt hätte — Hier im Entwurfe ist er halt zu lang gerathen. Die Binde um das ausgeschossene Auge könnte wegbleiben doch nicht die welche um die durchschossene Ferse gelegt ist. Die geflügelte Figur soll den erzürnten Hymen vorstellen.

Also muß ich mich wieder gedulden (einiger Schikanen halber) bis ich Deine Arbeiten für das Theater zu sehen bekommen werde! Mein Theatervorhang ist immer noch nicht auf die Leinwand gezeichnet, es steckt eben eine Maße Arbeit, die auch schikanirend ist, besonders durch den dummen Schauspielerzug darinn.

Dem mit Unrecht so sündlich fleißigen Camillo bitte ich zu sagen, daß seine Schwester Letizia Gestern d 24ten 10 Uhr Nachts ein nettes Knäblein zur Welt gebracht hat. Die junge Mutter befindet sich den Umständen nach ganz wohl und heiter.

Der Sisyphus ist wohl componirt jedoch noch nicht nach der Natur gezeichnet; übrigens glaube ich, daß es keine so große Eile mit dieser Arbeit hat?

Vielmals sei gegrüßt von mir und meiner Frau, und sei auch Du nicht allzufleißig! Dies räth Dir

Dein

stets getreuer

B: Genelli.

---

1) Narzissus spiegelt sich im Quell, Oelbild im Besitz von Karoline Genelli in Weimar.





Ed. Charlemont pinx J. Klaus sculps.

EIN LANDSKNECHT.

(Das Original im Besitz des Herrn J. Boskowitz in Wien.)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig







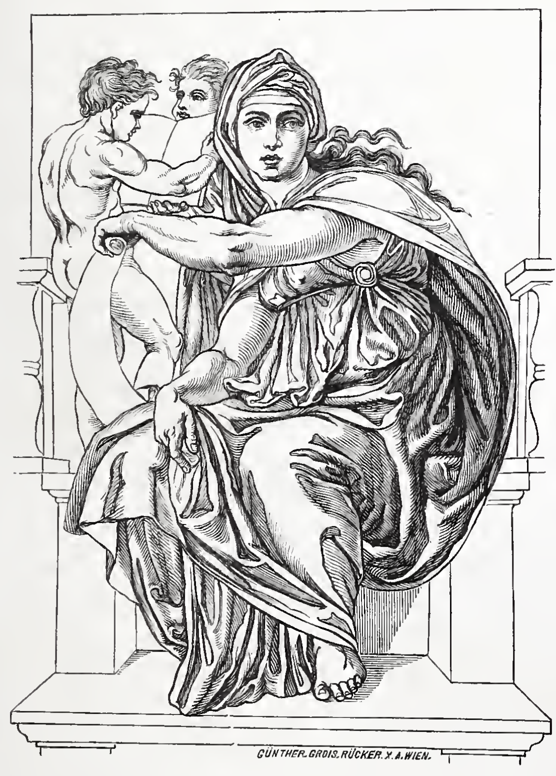
Veronese pinx.

DIE ANBETUNG DER HIRTEN

Springer's Raffael und Michelangelo.

Mit Holzschnitten.

II.



Die Delphische Sibylle. Sixtinische Kapelle in Rom.



Die zweite, ungleich größere Abtheilung von Springer's Doppelbiographie Raffael's und Michelangelo's, deren Anfang wir am letzten Jahresschluß in diesen Blättern begrüßten, liegt nun vollendet vor.[1]. Um das Werk mit gleichmäßiger Gründlichkeit zu Ende zu führen, hat sich eine beträchtliche Erweiterung des Textes über das ursprünglich angenommene Maaß als nothwendig herausgestellt. Die Darstellung selbst umfaßt mehr als 60 Druckbogen; dazu kommen — als besonders willkommene Gabe für den Fachmann — über 5 Bogen Anmerkungen und Belege, welche sowohl der Lieferungsausgabe als dem Separatabdruck des Buches beigegeben werden. Die Leser werden dem Verfasser wie dem Verleger für diese Bereicherung Dank wissen. Denn es ist damit nun, wie der Name Springer's es nicht anders erwarten ließ, ein Werk hingestellt, welches nicht nur als schriftstellerische Leistung zu dem Besten seiner Art zu zählen ist, sondern auch in der Vollständigkeit des gebotenen Materials und in der Methode der Bearbeitung desselben alle Eigenschaften besitzt, um der weiteren Forschung auf den umfassenden Lebensgebieten der beiden größten Meister der italienischen Kunst als Grundlage und Leitstern zu dienen.

---

1) Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Herausgegeben von Dr. R. Dohme. III. Bd., 2. Abth. XII u. 524 S. 4. (Auch als Separatausgabe erschienen.) Leipzig, Seemann 1878.

In unserem ersten Aufsatz wurde bereits auf die Bedeutung hingewiesen, welche Springer der genetischen Analyse der Werke beider Meister und namentlich dem Studium der Handzeichnungen und Entwürfe derselben vindicirt. Im Vorworte legt der Autor über die Wichtigkeit, die er diesem Theile seiner Arbeit beimißt, noch besonders Rechenschaft ab. Er erinnert an die Zeit vor 25 Jahren, da er als junger Docent mit einem Colleg über Raffael, dem bald ein anderes über Michelangelo folgte, seine öffentlichen Vorlesungen an der Bonner Universität begann. Damals war der ganze Anschauungsapparat auf Abbildungen der vollendeten Werke der Meister beschränkt. Die Studien, welche die Richtung und die Ziele des Künstlers offenbaren, uns das „organische Wachsthum von der ersten flüchtigen Skizze bis zur Vollendung vor die Augen bringen", lagen vergraben oder doch schwer zugänglich in den Mappen der Sammlungen und Kabinette. „Erst als der unendlich reiche Schatz von Handzeichnungen und Skizzen durch die Photographie gehoben wurde, konnte die historisch-genetische Methode nachdrücklich betont und der Kunstgeschichte eine tiefere wissenschaftliche Grundlage gegeben werden. Aehnlich wie der Gebrauch des Mikroskops die äußerliche Naturbeschreibung in eine organische Naturgeschichte verwandelte, so hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunstgeschichte erst erfüllt, was der Name verheißt, und die letztere zu einer wahrhaft historischen Disciplin erhoben."

Springer hat das hier ausgesprochene Princip nun bei der Gesammtheit der Werke Raffael's und Michelangelo's, wo sich nur irgendwie deren Genesis noch in erhaltenen Studien von unzweifelhafter Echtheit verfolgen läßt, zur konsequenten Anwendung gebracht. Daß dabei zunächst mit den Studienblättern selbst eine kritische Sichtung vorgenommen werden mußte, braucht kaum betont zu werden. Die angewendete Methode führt dann aber vor Allem zu dem Resultat, daß sich die Beschreibung der Werke vor unsern Augen in lebendige Nachgestaltung umwandelt. Wie häufig machen unsere kunsthistorischen Geschichtswerke noch den ermüdenden Eindruck ästhetisirender Kataloge ohne inneren Zusammenhang und historische Folgerichtigkeit! Hier ist dagegen der Keim zu einem wahrhaft organischen Gebilde gewonnen, durch den Einblick in das Innere der Künstlernatur, in die Gesetze ihres Erfindens und Schaffens.

Mit diesem Charakterzuge des Springer'schen Werkes hängt ein zweiter zusammen, durch den sich dasselbe nicht weniger vortheilhaft von vielen ähnlichen Darstellungen unterscheidet: ich meine das Maaßhalten in der Ausmalung des historischen Hintergrundes. Das Ueberwuchern des kulturgeschichtlichen Materials in unserer neueren monographischen Literatur deutet auf eine Schwäche in der historischen Gestaltungskraft hin, wie das figurenreiche Postamentbauen in unserer Skulptur auf eine Abnahme der plastischen. Springer's Buch bietet auch in dieser Hinsicht ein nachahmungswürdiges Muster dar. Von der Zeitgeschichte und den allgemeinen Kulturverhältnissen ist nur das zum Verständniß der Sache Nothwendige herbeigezogen und alles Detail mit dem Ganzen in klarersichtlichen Zusammenhang gebracht. Die Darstellung fließt wie eine lebendige Rede dahin, nur bisweilen tiefer Athem holend, wenn es die ganze Kraft einzusetzen gilt, um der Größe der Aufgabe gerecht zu werden, dann wieder zurückkehrend zu ruhiger Auseinandersetzung.

In dem Doppelporträt der beiden Künstlerheroen durfte natürlich die Charakteristik ihres *menschlichen* Wesens nicht fehlen. Bei Raffael bildet allerdings die Spärlichkeit der Nachrichten von seinem äußeren Leben für diesen Theil der Aufgabe ein beklagens-

werthes Hinderniß. Um so ergiebiger fließen die Quellen für Michelangelo, besonders nachdem Gaetano Milanesi uns die Briefe und Tagebuchnotizen des Künstlers durch die bekannte Jubiläumsausgabe zugänglich gemacht hat. Springer war der Erste, der in seiner kleinen 1875 erschienenen Schrift (Michelangelo in Rom 1505—1508) das neu erschlossene Material für einen wichtigen Abschnitt in Michelangelo's Entwickelung wissenschaftlich verwerthete. In der vorliegenden Darstellung ist nun die Ausbeute für den ganzen Verlauf des Lebens enthalten. Der intime Verkehr Michelangelo's mit seinen Verwandten, Freunden und Gönnern tritt an's volle Tageslicht. Wir gewinnen die tiefsten Einblicke in sein persönliches Wesen und Empfinden.

Wie schon vorhin angedeutet, hat Springer in den angehängten Anmerkungen und Belegen über die Quellen seiner Darstellung eingehend Rechenschaft abgelegt. Darin besteht eines der Hauptverdienste seines Buches für den Forscher. Der Autor giebt zunächst die allgemeinen biographischen Quellen für beide Meister an, von Paolo Giovio bis auf Gotti und Passavant. Des Letzteren berühmtes Buch über Raffael, dessen Bedeutung — wie männiglich bekannt — mehr in dem Katalog der Werke als in der Biographie beruht, hat in jüngster Zeit eine hochwillkommene Ergänzung erfahren durch „das Ideal eines Raffaelkatalogs", mit welchem C. Ruland in „seinem mit staunenswerthem Fleiße und nicht minder wunderbarem Verständniß geschaffenen" Verzeichniß der Windsor-Sammlung uns beschenkt hat.[1]) Für das Werk Michelangelo's besitzen wir eine gleichwerthige Arbeit erst bruchstücksweise, in J. C. Robinson's kritischem Katalog der Handzeichnungen in der Oxforder Universität. Gotti's dem zweiten Bande seiner Biographie angehängter „Catalogo delle opere d'arte e dei disegni di Michelangelo Buonarroti" genügt nicht den mäßigsten Ansprüchen. Dem Vernehmen nach darf von England auch die Ausfüllung dieser empfindlichen Lücke gewärtigt werden. — In den Einzelnotizen bietet Springer schließlich zahlreiche Belegstellen und Dokumente sowie eine Auswahl der neueren Literatur über die wichtigsten Details der Untersuchung. Von den Illustrationen, mit denen auch dieser Theil des Buches noch Einiges nachträgt, seien die Holzschnitte der beiden Engel von der Arca di S. Domenico in Bologna hier hervorgehoben. Sie machen für Jedermann ersichtlich, daß der Engel rechts vom Beschauer und nicht das niedliche Figürchen an der Evangelienseite des Altars von der Hand des jungen Michelangelo herrührt.

* * *

Springer's Darstellung zerfällt in zwei Bücher, von denen das erste die Zeit bis zum Tode Julius' II., das zweite die Begebenheiten bis zu Michelangelo's Tode umfaßt.

---

1) The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H. R. H. the Prince Consort, 1853—1861, and completed by H. Maj. Queen Victoria. 1876. 4. Das Werk ist nicht im Buchhandel und kam uns erst kürzlich zu Gesicht. Auch Springer hat es für seinen Text nicht mehr benutzen können. „Prinz Albert von England" — sagt er in der Vorrede — „ließ in der Bibliothek zu Windsor das ganze Werk Raffael's in Kupferstichen und Photographien, wohl geordnet, aufstellen und schuf auf diese Art ein unvergleichlich treues und vollständiges Bild von Raffael's Wirksamkeit und Entwicklung." Bei der Bildung der Sammlung wurde Prinz Albert von seinem früheren Bibliothekar Dr. E. Becker und später von Dr. Ruland unterstützt. An der Abfassung des Katalogs arbeiteten außer dem Letzteren noch der verstorbene B. B. Woodward und der gegenwärtige Bibliothekar der Königin R. R. Holmes. Der prachtvoll ausgestattete Quartant ist in der Hofbuchdruckerei zu Weimar gedruckt: eine Leistung, die der deutschen Typographie zur Ehre gereicht.

Der streng historische Gang der Erzählung bringt es mit sich, daß die Biographien der beiden Künstler nicht nacheinander, sondern dem thatsächlichen Verlaufe gemäß abwechselnd vorgeführt werden. Im ersten Buche, dessen Anfang wir früher charakterisirt haben, nimmt Raffael, wenn auch, als der Jüngere, nicht den Vortritt, so doch den größeren Raum in Anspruch. Das „Heldenalter der modernen Kunst" unter Julius II., die Entstehung der sixtinischen Decke, die Erläuterung der ersten beiden Stanzen Raffael's bilden die Glanzpunkte dieses Buches. Im zweiten Buche, welches mit einer vortrefflichen Charakteristik Leo's X. beginnt und von Raffael's Hauptschöpfungen besonders die Tapeten und die Farnesina einer sorgfältigen Analyse unterzieht, tritt Michelangelo in den Vordergrund. Von neun Kapiteln sind sechs ihm ausschließlich gewidmet. — Außer den Hauptgestalten der Darstellung treten eine Reihe von bedeutungsvoll eingreifenden Nebenfiguren, zu markanten Charakterköpfen ausgearbeitet, uns entgegen. So vor Allem Michelangelo's Anhänger und Raffael's Rivale, Sebastiano del Piombo; dann der Genosse Raffael's bei der Bauleitung von St. Peter, der ehrwürdige Fra Giocondo, der als eine wahre Bibliothek alles Wissenswürdigen aus alten und neuen Zeiten gepriesen wird, einer der besten Gräcisten, der Inschriften sammelte und Cäsar's Kriegszüge commentirte, hervorragende hydraulische und botanische Kenntnisse besaß und in seiner Vaterstadt Verona, in Venedig und Paris bedeutende Bauten ausführte (S. 296); ferner — um nur diesen noch zu nennen — der Vitruv-Uebersetzer Fabio Calvi, welcher dem Urbinaten bei seinem Studium der antiken Baukunst als Helfer zur Seite stand. „Einsam ragt Fabio Calvi aus der großen Periode des humanistischen Idealismus in das neue Jahrhundert hinüber; er fand sich in den äußeren Verhältnissen nicht mehr zurecht und lebte nur seinen Gedanken und Träumen. Ihn rettete aus allen Nöthen und befreite von allen Sorgen Raffael's Freundschaft, der ihn zum Hausgenossen nahm und mit kindlicher Liebe pflegte. Fabio Calvi haben wir uns wohl gegenwärtig und mitredend zu denken, wenn Raffael, wie Calcagnini erzählt, über einzelne Sätze Vitruv's stritt, sie bald vertheidigte, bald zu widerlegen versuchte."

Auf das Verhältniß Raffael's zum Alterthum, das von freiester künstlerischer Aneignung bis zum eingehenden antiquarischen Studium verschiedene Stadien durchläuft, richtet der Autor wiederholt die Aufmerksamkeit des Lesers. Es ist dies ja bekanntlich ein Punkt, über den das allgemeine Urtheil immer noch in mannigfachen Irrthümern befangen ist. Wir wollen ihn daher an der Hand Springer's hier mit einer kurzen Auseinandersetzung berühren.

In der Jugend und noch zur Zeit des Freskenwerkes in der Stanza d'Eliodoro (1512—14) nimmt Raffael nur einzelne Aeußerlichkeiten, wie z. B. Rüstungen, Helme, Waffen u. dergl. aus römischen Monumenten herüber. Er sah damals die Antike an „als eine andere Natur, welche dem Künstler die mannigfachsten Anregungen gewährt, ihn aber niemals einschränkt und seiner Selbständigkeit beraubt" (S. 199). In dem bald hernach entstandenen Galateabilde der Farnesina sehen wir ihn dem Stoffkreise der Antike schon näher gerückt. Zwar schöpft er die Motive des Bildes nicht direkt aus einem antiken Autor, weder dem Philostrat, wie man früher wollte, noch dem Apulejus, wie diejenigen meinen, welche mit dem Marchese Haus an Stelle der Galatea die Aphrodite setzen wollen, sondern die Hauptgestalt des Bildes verdankt offenbar einem Dichter der Renaissance, dem Angelo Poliziano, ihren Ursprung. Dieser schildert in einem Lobgedicht auf die Mediceer die Galatea auf ihrem Delphinenwagen mit den Worten:

Due formosi delfini un carro tirono
Sovra esso è Galatea che 'l fren corregge.

Aber nicht bloß dieser indirekte poetische Bezug besteht zwischen dem Künstler und der antiken Gestaltenwelt, sondern er hat auch eine Reihe von Figuren des Bildes, z. B. den Triton links, der mit seinen Pferdefüßen die Meereswellen stampft, den Erotenknaben



Krönung Mariä. Bisterzeichnung. Oxford.

als Wagenlenker, die auf Tritonen hingelagerten Nereiden ohne Zweifel auf römischen Wandgemälden, Mosaiken und Sarkophagen vor sich gehabt und studirt. Nur glaube man nicht, daß er sie sklavisch nachgeahmt, daß er sie ohne Weiteres entlehnt hat. In dieselbe Zeit, in welcher der Meister die Galatea schuf, fallen auch die Entwürfe für die Vatikanischen Teppiche, in denen Raffael's ureigene Gestaltungskraft mächtiger und freier als in irgend einem anderen seiner Werke zu Tage tritt. Erst in seinen letzten Lebensjahren,

„als ihn der antiquarische Eifer trieb und seinen Schülern ein weiterer Spielraum bei der Ausführung seiner Entwürfe gegönnt wurde, stoßen wir auf wortgetreue Illustrationen alter Dichter, auf die unmittelbare Wiedergabe antiker Skulpturen" (S. 265). Das merkwürdigste Zeugniß dafür hat Otto Jahn nachgewiesen (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1849, S. 55) in zwei Reliefs der Villen Medici und Pamfili, aus denen Raffael eine Reihe von Figuren in seinem von Marcanton (Bartsch 245) gestochenen Parisurtheil entlehnt hat. Da haben wir es nicht nur mit der freien Benutzung antiker Motive für einzelne episodenhafte Figuren zu thun, wie dies bei der Galatea und in ähnlicher Weise bei verschiedenen Gestalten in den Stanzen und Tapeten der Fall ist, sondern die Zeichnung, welche dem Stiche Marcanton's als Vorlage diente, erscheint geradezu als „die ideale Restauration eines antiken Werkes, wie denn in der That nach derselben ein verstümmeltes antikes Relief (Villa Ludovisi) restaurirt wurde" (S. 311).

Während uns die historische Betrachtung von Raffael's malerischem Stil in der angedeuteten Weise dessen allmähliche Annäherung an die Antike zeigt, ergiebt die gleiche Analyse der plastischen Werke Michelangelo's das entgegengesetzte Resultat. Seine Jugendarbeiten, das Centaurenrelief und auch der David, bezeugen die Einwirkungen der Antike auf die plastische Anschauungs- und Gestaltungsweise des Künstlers. Wie weit entfernt erscheint er dagegen von der Antike in der großartigsten Schöpfung seiner reifen Jahre, den Gestalten der Mediceergräber! Man könnte sie plastische Stimmungsbilder nennen, wenn der Ausdruck erlaubt wäre. Alles an ihnen ist einer einzigen Empfindung oder Bewegung unterthan. Und gerade dieser Zug, der seine Färbung tief aus der subjektiven Natur Michelangelo's empfängt, unterscheidet sie scharf von den Werken des Alterthums. Treffend und geistvoll bemerkt unser Autor: „Michelangelo's Gestalten setzen eine viel stärkere Kraft ein, als dieses in der wirklichen, stets sparsamen und der Ruhe zugeneigten Natur geschieht, und während in der Antike alle Actionen als Aeußerungen freier Persönlichkeiten auftreten und in jedem Augenblick in den Schooß der letzteren zurückgenommen werden können, erscheinen die Männer und Frauen Michelangelo's als die widerstandslosen Geschöpfe einer inneren Empfindung, welche die einzelnen Glieder nicht harmonisch und gleichmäßig belebt, die einen mit der ganzen Fülle des Ausdruckes ausstattet, die andern dagegen beinahe nur schwer und wuchtig bildet. Dieses auf einen Punkt hinzielende erhöhte Leben übt eine mächtige Wirkung. Auch wenn wir uns mit Michelangelo's Gestalten nicht befreunden können, erfahren wir einen erschütternden Eindruck, der uns nicht losläßt, uns vielmehr immer und immer wieder zu ihnen zurückzukehren zwingt" (S. 407).

* * *

Die Betrachtung hat uns ungesucht zu der Persönlichkeit Michelangelo's zurückgeführt, mit welcher das Buch schließt, wie es mit ihr begonnen hatte. Wir gestatten uns aus dem reichen Inhalt der Schlußkapitel nun auch noch einen kurzen Auszug.

Wer in das Herz des großen Florentiners hineinschaut, wird keinen Anblick sonniger Heiterkeit und ruhigen Behagens erwarten. Michelangelo's Leben verfloß unter ewigem Kampf mit der Welt und verzehrenden Seelenleiden. Ein Spiegel seines Inneren sind seine Gedichte. Die überwiegende Mehrzahl derselben sind Liebesergüsse. Schon aus jungen Jahren liegt uns in diesen Versen die Spur einer stürmischen Neigung vor, ohne

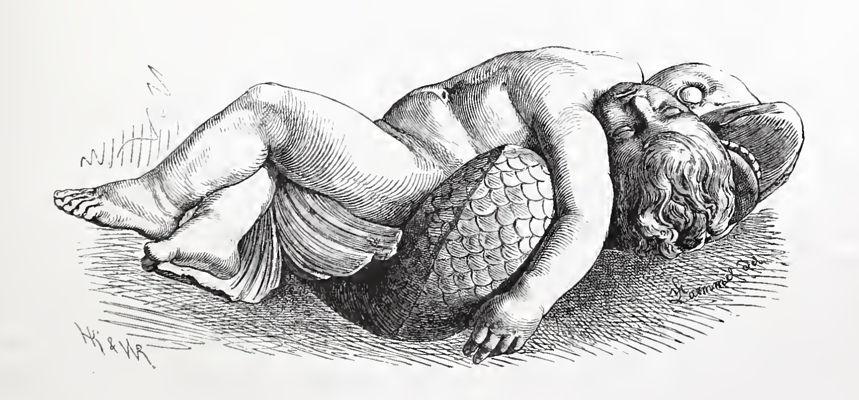
daß wir den Gegenstand derselben zu ermitteln wüßten. Dann wird es lange still. Die Kunst, die gewaltige Arbeit scheint Michelangelo's Wesen ganz auszufüllen. „Da bricht plötzlich im Jahre 1532 ein heißer Strahl der Leidenschaft aus seiner Seele hervor, um so unerwarteter und für uns unerklärlich, wenn wir den Gegenstand seiner Neigung in das Auge fassen" (S. 445). Es ist der junge römische Edelmann Tommaso de' Cavalieri. Springer tritt mit Recht der Auffassung entgegen, welche aus dem schönen Lieblinge Michelangelo's, an den dieser eine Anzahl schwärmerischer Briefe und Sonette richtete, ein bloßes Aushängeschild machen will. „Michelangelo war offenbar von einem Freundschaftsparoxysmus ergriffen worden, einer Krankheit, welcher zwei Jahrhunderte später auch Winckelmann unter ähnlichen Verhältnissen verfiel. Das von ihm überschätzte Talent und die Schönheit des jungen Römers verwebte Michelangelo zu einem Bilde, welches je länger es festgehalten wurde, desto mehr von der Wahrheit und Natur sich entfernte und schließlich nur als angenehmer Anlaß, mit der eigenen Phantasie zu spielen, bestand."[1]) Aus dem Sturm dieser Leidenschaft wurde Michelangelo gerettet, als Vittoria Colonna's Herz sich ihm zuneigte und der milde Strahl edler Frauengunst seinen Lebensabend zu erhellen begann.

Mit dem Tode Vittoria Colonna's (1547) war das Herzensglück Michelangelo's für immer dahin. Wohl erquickt uns auch in den späteren Lebenszeugnissen mancher Zug gemüthvollen Humors, regen Familiensinnes, treuer Sorge für Freunde und Anhänger. Aber diese Lichtpunkte können das Bild grämlichen Ernstes nicht ändern, das der immer mehr vereinsamte während der letzten Jahre seines Daseins gewährt. So, mit dem düstern, gramdurchfurchten Antlitz, ist Michelangelo's Erscheinung auf die Nachwelt gekommen; „denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten." Auch über der Kunst Michelangelo's, wie über der von ganz Italien, lagert in jener Spätepoche eine schwere Wolke, nur von dem Wetterstrahl seines Genius zeitweilig durchleuchtet. Als die Luft sich aufhellte, folgten die klaren kühlen Herbsttage der Caracci, und der Kreislauf der großen Kunst der Renaissance war erfüllt.

C. v. Lützow.

---

1) Treffliche Bemerkungen in demselben Sinne bietet der gehaltvolle Aufsatz von Dr. H. Janitschek in Gottschall's „Unsere Zeit", 1875, S. 831.



Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts.

Von Robert Dohme.

(Schluß.)

IV.

Die Systeme des Schloßbaues.



uch für den Palastbau verdrängt, wie wir gesehen, im Verlauf dieser Periode allmählich der französische Einfluß mehr und mehr die älteren Richtungen. Die charakteristische Eigenthümlichkeit des französischen städtischen Adelshauses im Mittelalter war die Lage des Herrenhauses im Verhältniß zur ganzen Gebäudegruppe gewesen. Um es vor plötzlichen Ueberfällen feindlicher Parteien zu schützen, hatte man es gern von der Straße durch einen mit hoher Mauer umschlossenen Hof getrennt. Seit den Tagen der Frührenaissance beginnt dann das sofort mit glänzendem Erfolg gekrönte Streben, die bisher unregelmäßigen Grundrisse auf dieser Basis künstlerisch durchzubilden [1]); und die so gewonnenen Resultate bleiben mit vielfachen Aenderungen im Einzelnen durch Jahrhunderte maßgebend. Das Adelshaus des 17. Jahrhunderts bietet demnach etwa folgende Gestalt dar [2]). Von der Straße gelangt man zunächst in den stets etwas längeren als breiten Hof, den an beiden Langseiten Flügelbauten säumen, während ihn nach der Straße zu eine dekorativ ausgestattete Mauer oder ein stets nur ein Stockwerk hohes, statt des Daches eine Terrasse enthaltendes Gebäude (Pferdestall, Remise und dergl.) abschließt, in dessen Mitte sich das jedesmal architektonisch ausgezeichnete Hauptportal befindet. Auf der vierten Seite endlich liegt das Herrenhaus, vor dem sich gern in $^1/_5$ der ganzen Hoftiefe eine balustradengeschmückte Terrasse hinzieht, offenbar die letzte Verschrumpfung der „basse cour" und „cour d'honneur" der Renaissanceschlösser. Die Hinterfaçade — oft die reichere — geht gegen den selbst in der Stadt bei keinem Adelshause fehlenden Garten.

Mit wenigen Unterschieden ist dieser Typus für Stadt und Land der gleiche. Nur halten sich bei den Landhäusern in Folge der in der Frondezeit wieder erwachten Bürgerkriege die Spuren der mittelalterlichen Befestigung noch lange. Frühzeitig in der Renaissance schon machen die mittelalterlichen Thürme den viereckigen „Pavillons", dem charakteristischen

---

1) Erst Lemuet giebt diesem Streben auch schriftstellerisch Ausdruck in seiner Manière de bien bâtir pour toutes sortes de personnes. Paris 1623. Fol.; spätere Aufl. 1647, 1664, 1681.

2) Außer den Bauten selbst vergl. namentlich die Lehrbücher von Savot, Blondel sen. u. Daviler.

Merkmal der französischen Architektur bis auf den heutigen Tag, Platz, aber bis tief in das 17. Jahrhundert hinein hat der das ganze Gebäuderechteck umgebende Graben noch eine, wenn auch beschränkte, fortifikatorische Bedeutung, namentlich als Schutz gegen das Land durchstreifende marodirende Banden; und selbst als die Ordonnanzen längst dem Privatmann verboten hatten, sein Haus zu befestigen, bleibt der Graben als ausgemauerte und balustradengeschmückte Einfriedigung des Ganzen noch eine Zeit lang Dekorationsmotiv: vergl. u. A. François Mansart's Schloß Maisons bei Paris und das für Gaston von Orléans bei Blois, so wie Levau's berühmten Prachtbau Vaux-le-Vicomte für den Generalintendanten Fouquet, sämmtlich aus der Mitte des Jahrhunderts. Zu den spätesten Anlagen der Art gehört Schloß Bouflers in der Picardie von Hardouin Mansart, um 1698. Diese drei ersteren Werke sind zugleich bezeichnend für eine um 1650 eintretende Wandlung des Geschmackes. Man fängt allmählich an, das burgartig mit Gebäuden ringsum geschlossene Viereck, wie es aus dem Anfange des Jahrhunderts der Luxembourg und Coulommiers en Brie von Debrosse, aus etwas späterer Zeit das von Lemercier errichtete Schloß Richelieu in Poitou, ferner Turny in Burgund, St. Sépulcre bei Troyes u. a. Bauten zeigen, für den Landaufenthalt weniger passend zu finden, und bebaut nunmehr nur noch die Hälfte des Rechtecks oder noch weniger, indem man anfänglich noch dem Graben die Aufgabe überläßt, das Rechteck zu vervollständigen. So entsteht der Hufeisenbau (ein Mittel- und zwei Seitenflügel), bekanntlich später in Deutschland bei Stadt- und Landschlössern die beliebteste Form. Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts verlieren sich dann namentlich bei kleineren Anlagen die Flügelbauten oft ganz, und es bleibt nur noch ein einfaches Rechteck mit Mittelpavillon übrig. (Beispiele in Deutschland: die Amalienburg, Schloß Sanssouci, Benrath bei Düsseldorf u. v. a.; auch bieten die zahlreichen Kupferwerke der Rococozeit eine Fülle oft geistreich behandelter Entwürfe der Art.)

In den Adelshotels der Städte hält sich der ältere Grundriß länger und erlangt sogar erst um 1700 die Höhe seiner Entwickelung. Damals trennte man gern wieder die Oekonomiehöfe von den Haupthöfen, so daß sich nunmehr zwei Gebäudekomplexe innerhalb der einen Gruppe bilden. Auf die Ausbildung des Haupthofes, der nunmehr ausschließlich der Repräsentation dient, verwendet der Architekt seine ganze Kunst, er schmückt ihn mit Säulengängen, führt die abschließende Mauer im Innern im Halbkreis oder stumpft alle Ecken ab, bildet das Hauptportal gelegentlich in zwei Säulen- oder Pilasterstellungen über einander u. s. w. Unter den zahlreichen glänzenden Pariser Bauten der Zeit seien hier nur hervorgehoben das prachtvolle, jetzt umgebaute Hotel Bourbon (Corps législatif) von Girardini und Lassurance, 1722 begonnen, mit einem Vorhof, den zwei Reihen echter Kastanienbäume säumten, und einem von diesem durch eine Balustrade getrennten Ehrenhof, reich und vornehm in Grundriß und Aufbau; das Hotel de Soubise (Archives nationales) von de la Maire 1706 begonnen, ein Doppelhotel auf weitausgedehntem Bauplatz, in welchem Boffrand später seine mustergiltigen Rococodekorationen ausführte; das Hotel de Toulouse (ursprünglich Brillières, heute Bank von Frankreich) mit der 1719 von Robert de Cotte dekorirten Galerie, dem ersten Werke im Louis XV., wenn man so scharf abgrenzen darf; das Hotel Brillière von Aubry mit seinen sieben großen und kleinen Höfen, das Hotel Lambert auf der Isle St. Louis von Levau mit seiner originellen Treppenanlage. Vergl. die Stiche bei Marot und Blondel.

In Deutschland sind mir bisher nur zwei Bauten von Bedeutung bekannt geworden, die rückhaltslos diese französische Form vom ersten Viertel des 18. Jahrhunderts zeigen:

das Eschenheimer Palais zu Frankfurt a/M., erbaut von delle Opere, und das ehemalige bischöfliche Palais, heute Universität, in Straßburg, 1741 vollendet. Mehr oder weniger freie Varianten kommen öfter vor. In beiden Fällen aber, im Stadt- und Landhause, zeigt sich in Frankreich im Laufe der Jahre mehr und mehr das Streben, in die Breite statt in die Höhe zu bauen: zwei Stockwerke, allenfalls zwei und ein halbes Stockwerk sind die Lieblingsformen des 17. Jahrhunderts, das 18. wählte dann, bei kleineren Bauten wenigstens, selbst in Städten gern ein einziges Geschoß. In Deutschland folgt man nur langsam und vielfach zögernd dieser Anschauung; um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist sie aber auch hier Regel geworden.

Dieser französischen Vorliebe für die Entwickelung in die Breite verdankt denn auch der Bau seine Entstehung, welcher mehr als irgend ein einzelner anderer für die deutschen Fürstenschlösser dieser ganzen Periode von Einfluß geworden: Hardouin Mansart's Schloß von Versailles. Wennschon sich auch hier in der Hofanlage (Vorhof und Ehrenhof) immer noch der Zusammenhang mit der älteren Tradition offenbart, so sieht doch Mansart zuerst einen besonderen Werth seiner Schöpfung in der Längenausdehnung der Façade, neben der die künstlerische Gruppirung der Massen zurücktritt. In Rastatt, Mannheim, Nymphenburg (sehr nüchtern), Charlottenburg und bis zu einem gewissen Grade auch in Schleißheim und Bonn entstanden in Deutschland Nachahmungen von Versailles.

Daß neben diesen reichen Grundformen in Deutschland die einfache italienische Langhausfaçade für das städtische Adels- und Patrizierhaus die gebräuchlichste blieb und gelegentlich selbst für das Fürstenschloß in Anwendung kam, bedarf kaum der Erwähnung. Ebenso findet sich nicht selten die auf allen vier Seiten gleichwerthig behandelte quadrate oder rechteckige Anlage, in deren Mitte ein oder zwei Höfe angeordnet sind. In Frankreich ist mir bisher kein Schloßbau der Art bekannt geworden, in Italien ist diese Form von alter Zeit her besonders beliebt, in Deutschland seien als hervorragende Beispiele genannt: Schlüter's Berliner Schloß nach dem ersten und zweiten Projekt, Joh. v. Bodt's Japanisches Palais in Dresden, welches das französische Pavillonsystem hinzunimmt, und endlich als interessante Variante das kleine Schlößchen zu Poppelsdorf bei Bonn mit seinen vier Eck- und vier Mittelpavillons an den Façaden und der kreisrunden Säulenhalle im Hof. Auf französische Vorbilder endlich ist es auch zurückzuführen, wenn sich vielfach bei deutschen Schloßbauten das Bestreben zeigt, die bald in größerer, bald in kleinerer Entfernung angelegten Wirthschaftsgebäude mit dem Haupthause zu einem künstlerischen Ganzen zu verknüpfen. Da sich in diesen Fällen jedesmal hinter dem Schlosse der architektonisch gegliederte Garten hinzieht, so haben wir hier wieder unverkennbar die drei Elemente des französischen Renaissancegrundrisses, freilich in freier Behandlung, wie solche aber auch schon in Versailles mit seinen im Grunde noch zum Schloß gehörigen Marställen jenseits der Place d'armes vorkommt. In Schleißheim ist daraus wenigstens im Projekte eine gewaltige Wirtschaftsanlage mit mehreren Höfen und 157 Fenstern an den Langseiten, freilich ohne künstlerischen Werth, geworden; auch Nymphenburg zeigt in seinen im weiten Halbkreis vor das Schloß gespannten Pavillons wenig mehr als die gute Absicht; eine reifere Durchbildung des Gedankens bietet in kleinerem Maßstabe Pommersfelden, in großen Abmessungen das Neue Palais bei Potsdam mit seinen sog. Communs. Im Grundriß die reichste mir bekannt gewordene Anlage der Art besitzt Bruchsal mit seinen weit ausgedehnten Vorhöfen. Der Wunsch, mit wenigen Mitteln schnell eine Wirkung zu erzielen, führte hier den Architekten dazu, die künstlerisch ganz

unausgebildeten Nebengebäude theilweise mit Façadenmalerei zu versehen. An dieser Stelle reiht sich endlich im Princip auch das in seiner Grundform als Centralpunkt der fächerförmigen Stadtanlage gebildete Schloß von Carlsruhe mit den ihm jenseits des Schloßplatzes gegenüber liegenden Gebäuden an. Den eigenartigen Grundriß von Marly mit seinen staffelförmig aufgestellten zwölf Pavillons rechts und links vom Hauptgebäude findet man in der untergegangenen Favorite bei Mainz, freilich nur mit sechs Pavillons, wieder. Vergl. S. Kleiner's Kupferwerk über diesen Bau, Augsburg 1726. Zwei Pavillons vor einer hier langgestreckten Façade bietet die Orangerie in der Au zu Cassel.

Wollen wir es nach diesem flüchtigen Ueberblick über die Entwickelung des Schloßgrundrisses im Allgemeinen versuchen, uns wenigstens in den Hauptzügen die allmähliche Ausbildung der einzelnen, allen diesen Bauten gemeinsamen Bestandtheile darzulegen, so werden wir natürlich wieder auf Frankreich als das tonangebende Land geführt.

Das Haupthaus enthält in seinem Hauptgeschoß die eigentliche Herrenwohnung, das „Corps de logis“. Um 1625 hat dies Gebäude meist noch eine einzige Reihe von Zimmern, aber schon empfindet man die Vorzüge zweier Gemächerreihen nebeneinander, die je nach ihrer Lage zur Sonne als Sommer- und Winterwohnung benutzt werden, denn die mangelhaften Heizvorrichtungen sind noch immer nicht im Stande, eine wirklich genügende Erwärmung zu schaffen. Den einen Flügel nimmt die in Frankreich schon seit dem 16. Jahrhundert beliebte und dort wohl auch erfundene Galerie ein, an die sich dann stets ein kleines Cabinet und ein besonderer Treppenzugang schließen. Korridore und sog. Degagements fehlen noch in den meisten Schlössern. Der Marquise von Rambouillet wird es nachgerühmt, daß sie beim Bau ihres Hotels Pisani [1]) (1603) zuerst solche Verkehrserleichterungen geschaffen; aber noch bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein geht die Verbindung gelegentlich, wie zu den Zeiten der Renaissance, rücksichtslos selbst durch die Zimmer der Damen; Beweise dafür bieten eine ganze Reihe von Anekdoten bei Tallemand des Réaux und andern Memoirenschreibern. Gegen die Mitte des Jahrhunderts kommen dann die Anfänge bequemer Degagements in den Bauten Fr. Mansart's in Mode, und mehr und mehr macht sich mit der Entwickelung des geselligen Lebens das Bedürfniß danach geltend, dem endlich die Grundrisse aus der Zeit Ludwigs XV. in geradezu virtuoser Weise entgegen kommen. Die langen Korridore freilich, die deutsche Schlösser, nach dem Vorbild der Klosterbauten, im 18. Jahrhundert so gern bei ein Zimmer tiefen Flügelbauten anwenden, sind in Frankreich an Schloßbauten nicht gebräuchlich, mir wenigstens bisher nur in den Langflügeln von Versailles bekannt geworden.

Die Treppe liegt um 1625 im Mitteltheil des Hauptflügels und beansprucht bei einer Reihe von Zimmern die ganze Tiefe desselben, schneidet also die Wohnung in zwei Hälften. Erst im Verlaufe des 17. Jahrhunderts gelangt man allmählich dazu, sie von dieser Stelle fort an die Seite zu verlegen, was später zur ausnahmslosen Regel wird. Während die Ausbildung des Treppenhauses in Italien ein Hauptaugenmerk der Barockmeister ist, haben die Franzosen für die monumentale Behandlung dieses Gebäudetheiles in derselben Zeit kein rechtes Verständniß. Es ist dies einigermaßen befremdlich, da doch ihr Mittelalter, z. B. der berühmte von Sauval beschriebene Treppenthurm des alten

---

1) Auf der Stelle des heutigen Louvre-Tuilerienpalais gelegen.

Louvre, und die Frührenaissance, z. B. Chambord mit seiner vierfachen Wendelstiege, sich durch glänzende Anlagen der Art auszeichnen. Das französische Treppenhaus des 17. und 18. Jahrhunderts charakterisirt das Streben nach Leichtigkeit; nur selten kommen Säulenstellungen als Stützen vor, wie z. B. an Antoine Lepautre's Treppe im Hotel Beauvais (1665 beg.) und an Servandoni's Treppe im Hotel d'Auvergne, die in ihrer Zeit zwar viel bewundert, aber nicht nachgeahmt wurde. Das 18. Jahrhundert ersetzt gern die in älterer Zeit gewöhnlichen steinernen Geländer durch oft prachtvoll reiche schmiedeeiserne Gitter. (Die glänzendsten Beispiele der Art auf deutschem Boden im Schloß Brühl bei Bonn.) Den Franzosen ist die Treppe im Ganzen ein nothwendiges Uebel; man behandelt sie zwar dekorativ oft reich genug, sucht aber im Ganzen mehr die Unbequemlichkeit, welche sie unvermeidlich verursacht, durch bequeme Steigerungsverhältnisse zu mäßigen, als sie zu mächtigen Raumentwickelungen zu benutzen, welche die Aufgabe des Steigens nur noch mehr betonen würden. So haben die französischen Treppen meist die einfache Form eines Rechteckes mit offnem Mittelraum.[1]) Doppeltreppen sind äußerst selten und dann meist so angelegt, daß nach gemeinsamem erstem Lauf die Doppeltreppen erst auf ½ oder ⅓ der Stockwerkshöhe beginnen, so die Treppe in Levau's Hotel Lambert, jenem Hause, in welchem Lebrun seine Apotheose des Hercules an der Decke der Galerie malte, und die Gesandtentreppe in Versailles, während die Treppe der Königin dort wieder innerhalb der allgemeinen Regel bleibt. Während zu Ende des 17. Jahrhunderts (Ausgabe des Daviler v. 1694) noch das erste Stockwerk, damals bel-étage genannt, als Hauptgeschoß gilt und deßhalb für die Wohnung der Dame bestimmt ist, in welchem Falle der Herr im Erdgeschoß wohnt, hielt man es im 18. Jahrhundert für besonders vornehm, nur ein Erdgeschoß zu bauen; denn, lehren die Theoretiker, je vornehmer der Hausherr, desto eher muß man ihm die Mühe des Treppensteigens ersparen. Die Frage, ob auch ein Königspalast nur einstöckig oder aber in Rücksicht auf majestätische Erscheinung doch mehrstöckig zu machen sei, wird öfter aufgeworfen, aber nie endgültig entschieden. Daß freilich Jemand über dem König wohne, läuft unbedingt gegen die Schicklichkeit (Laugier).

Diese Anschauungen verursachen es, daß die deutschen Treppenhäuser die französischen sowohl an Größe als an Gedankenreichthum und dekorativer Durchbildung übertreffen. Zumeist bewegen sich dieselben auf rechtwinkliger Grundform; die in Italien beliebten elliptischen Treppen (entscheidendes Beispiel im Palazzo Barberini) sind in Deutschland selten, auf perspektivische Wirkungen zielende Künsteleien, wie die Scala regia Bernini's im Vatican oder die Haupttreppe im Palazzo Balbi in Genua, kommen meines Wissens hier nie vor. Fast ausnahmslos liegt bei Hufeisenbauten das deutsche Treppenhaus nach älterer französischer Sitte an der Hofseite im Mittelrisalit, während nach dem Garten zu im ersten Stock sich der Hauptsaal anschließt; der unter diesem liegende große und verhältnißmäßig niedrige Raum wird gern zu einer Art Muschelgrotte oder doch Gartensaal benutzt. Die reichste derartige Anlage bietet das Neue Palais bei Potsdam mit seinem gewaltigen, von werthvollen Steinsorten strotzenden „Muschelsaal", während die hier zur Seite gedrückten Treppen auffallend unbedeutend sind.

Bei der Menge des Vorhandenen muß ich mich darauf beschränken, nur die Anlage

---

1) Palladio nimmt, ich vermag nicht zu sagen, mit welchem Recht, die Erfindung der in vier Seiten um ein mittleres offenes oder als Mauerkörper behandeltes Quadrat geführten Treppen für Venedig in Anspruch. Luigi Cornaro habe diese Anlage in seinem Palaste zu Padua erfunden.

einiger der bedeutendsten deutschen Treppenhäuser zu skizziren: zunächst das zu Schleißheim, Hauptbauzeit 1701—4, unter Heinrich v. Zuccali. Von einem dreischiffigen Vorraum aus, dessen Decke durch 2 mal 4 Säulen aus rothem Marmor gestützt wird, gelangt man zu dem allerdings erst unter Ludwig I. 1846 fertig gewordenen eigentlichen Treppenhause, dessen Stiege in einem Mittellaufe bis zur halben Stockwerkshöhe führt und sich hier in zwei rückwärts laufende Arme theilt. Im Hauptgeschoß öffnet sich der erste große Vorsaal, der Saal der Garden, in drei mächtigen Bögen gegen die Treppe. Die Decke des Raumes ist durch eine elliptische Laterne durchbrochen; die Stufen sind hier noch auffallend steil. — Das gleiche System, nur in viel größeren Abmessungen und schönheitsvollerer Ausbildung, wiederholt sich im Treppenhause des Schlosses zu Würzburg [1]). Auch hier gelangt man zunächst in ein weiträumiges Vestibül, dessen Decke toskanische Säulen tragen; hinter ihm liegt der Gartensaal. Nach links hin entwickelt sich in den mächtigsten Verhältnissen das eigentliche Treppenhaus; ringsumlaufende Galerien in der Höhe des Hauptgeschosses machen aber hier aus dem in Schleißheim dreischiffigen Raum einen fünfschiffigen, den im Erdgeschoß vier Reihen von schlanken toskanischen Säulen stützen. Sind hier die Abmessungen fast übertrieben groß, namentlich die riesenhafte Höhe des eigentlichen Stiegenhauses im Gegensatz zu dem niedrigen Vestibül mehr erstaunlich als schön, so ist dafür die Zeichnung und Ausführung der Einzelheiten von hoher Vollendung und Reinheit, die Thür- und Fensterobertheile fast mustergiltig in ihrer Art. Es ist der Stil Ludwig's XIV. in seiner edelsten Erscheinungsform, so frei von allem Schnörkelwesen, daß man unwillkürlich bei vielen Einzelheiten an das Louis XVI. erinnert wird. Um so mehr steht diese Formengebung in Gegensatz zur übrigen Architektur des Schlosses, welche ein reiches, voll entwickeltes Rococo zeigt. Die Dekoration dieses Bau-

1) Die geistige Urheberschaft am Würzburger Schloß wird heute für drei verschiedene Architekten in Anspruch genommen. Boffrand erzählt (Livre d'architecture, p. 91 ff.) daß „le projet général de ce palais a été formé en premier lieu par S. A. Monseigneur l'Evèque de Wurtzburg, Prince de Franconie (Graf Joh. Phil. Franz v. Schönborn) et par M. Neuman, habile Architecte, sur lequel projet le Prince me proposa d'aller en 1724 sur les lieux où j'ai redigé et fait les Plans, Elévations et Profils de ce Palais, ainsi qu'ils sont marqués par les dessins suivants . . .“ Diese Zeichnungen kamen aber, was Façaden und Durchschnitte anbetrifft, nicht zur Ausführung; die Grundrisse stimmen allerdings in allen Haupttheilen mit dem Bau überein, wurden aber nach Boffrand's eigenem Geständniß erst 1724 gezeichnet, nachdem Neumann schon am 22. Mai 1720 den Grundstein gelegt; in vier Baujahren aber mußte das Werk natürlich so weit gediehen sein, daß sich Boffrand nur dem einmal Vorhandenen anschließen konnte. Die wichtigste Abweichung seines Grundrisses ist die Anordnung einer zweiten Treppe rechts vom Vestibül, die mit der heutigen völlig übereinstimmen sollte, wodurch er das gewaltigste Treppenhaus der Welt geschaffen haben würde. — Auch in dem Nachlasse de Cotte's im Cabinet des estampes zu Paris finden sich eine Anzahl nicht mit der Ausführung stimmender Entwürfe für Würzburg. Ihm wie Boffrand hatte der Bischof Neumann's Entwürfe zur Begutachtung vorlegen lassen, sich aber schließlich doch gegen diese „revidirten" Pläne und für die Beibehaltung der ursprünglichen entschieden. Der heutige Bau, den französischen Entwürfen künstlerisch überlegen, trägt die Merkmale deutscher Herkunft deutlich an der Stirn und charakterisirt sich so als eine selbständige Schöpfung Neumann's, der ihm auch als Bauleiter bis zur Vollendung vorstand.

Joh. Balthasar Neumann, geb. zu Eger 1687, kam als Stück- und Glockengießergeselle nach Würzburg und beschäftigte sich als solcher nebenher mit Mathematik und Zeichnen. 1712 trat er als Gemeiner in die Artillerie und rückte allmählich zum Offizier auf. Joh. Philipp sandte ihn zur Ausbildung seines mehr und mehr hervortretenden Talentes auf eine Studienreise durch Deutschland, Frankreich und England und ließ von dem Zurückgekehrten die Pläne zum Bau der Würzburger Residenz bearbeiten. Von weiteren Bauten des sehr fruchtbaren Mannes seien nur die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, die Schönborn'sche Kapelle am Würzburger Dom, die Kirche von Gößweinstein und Schloß Bruchsal erwähnt. Er starb 1753 als Obrister. Sein Sohn Franz Michael Neumann, gleichfalls Architekt und Artillerieobrist, ist der Restaurator des Speyerer und Mainzer Domes.

theiles stammt denn auch nicht von Neumann, sondern von dem Wiener Architekten J. L. von Hildebrand, dem Erbauer des Belvedere.

Aus der Mitte des Jahrhunderts finden wir denselben Grundriß bei kleinen Abmessungen, aber in nicht zum zweiten Male erreichtem Reichthum und Reiz der reifen Rococodekoration im Schloß Brühl (Ausbau des Treppenhauses 1748). Vergl. die photographische Publikation von H. Rückwardt.

Ein weiterer Schritt der Entwickelung ist dann die von unten auf als Doppelstiege beginnende Anlage; Beispiele der Art in mehr oder weniger künstlerischer Durchbildung finden sich in Fülle (Zerbst, Münster, Schwedt, Mannheim, Stadtschloß in Potsdam u. v. a.), eine geistvolle und originelle Variante bietet das nur mäßig große Treppenhaus zu Bruchsal. Abweichend von der Regel hat der Architekt hier im Hauptgeschoß an Hof- und Gartenseite des Mittelrisalites je einen Saal disponirt und beide durch einen ovalen, in der Mitte liegenden Vorsaal verbunden. In diesem führt er längs der Wände die Treppen hinauf, die in gemeinsamem Podest die Höhe erreichen. Der von ihnen umfaßte, mit der äußeren Ellipse concentrische Raum ist nur durch eine Balustrade gegen die Stiege abgeschlossen. Der Raum unter diesem Vorplatz ist als säulengetragene Halle behandelt, dieser Theil des Treppenhauses aber leider nie fertig geworden; die Profile sind oft nur bossirt, einige Karyatiden noch gar nicht bearbeitet. — Würdig reiht sich dem architektonischen Gedanken nach diesem Werke der Treppenbau im gräflich Schönborn'schen Schloß Pommersfelden an, von J. L. Dinzenhofer und seinem Bruder Johann, dem Meister des Fuldaer Domes, 1711—22 in den Haupttheilen erbaut. Inmitten ringsumlaufender zweigeschossiger Galerieen führt die Stiege hier in zwei Läufen um ein großes mittleres Rechteck in's erste Geschoß, wo der Zugang zu dem Hauptsaal noch durch einen originell angelegten ovalen Vorraum vermittelt ist. Von dem mittleren freien Rechteck steigt man im Erdgeschoß herab in eine Art Vorhalle, die zu dem jetzt ziemlich vernachlässigten Grottensaal führt. Leider beeinträchtigt flüchtige Ausführung den Werth des Werkes: die reichen Kapitäle der Sandsteinsäulen sind nur in schlecht zubereitetem Stuck angeklebt, wie auch die meisten Profile nur durch solchen auf Bretter gehefteten Stuck gebildet sind, der sich heute vielfach von den Wänden gelöst hat. Die Treppe selbst ist, wie stets bei Dinzenhofer, steil. Vergl. den Holzschnitt S. 373.

Führt bei den bisher erwähnten Werken die Treppe nur bis in's erste Geschoß, während das Treppenhaus selbst die ganze Höhe des Gebäudes einnimmt, so bietet das an der Spitze aller derartigen Anlagen stehende Treppenhaus Schlüter's im Berliner Schloß die Eigenart, daß hier die Stiege bis in's dritte Geschoß geht, und der angrenzende Saal durch eine eigenthümliche, bei den Lesern wohl als bekannt vorauszusetzende Anordnung über dem eigentlichen Treppenhause liegt. Auch eine zweite Doppeltreppe von Eosander, nach Genueser Vorbildern, in demselben Schlosse verdient Beachtung. Mit dem Louis XVI. ändert sich dann das Ideal der Treppenausbildung. Statt der im Rechteck oder in Kreislinien geführten Stiege gilt jetzt bei den Theoretikern ein langer in mehreren Absätzen, aber ohne Biegung bis in's nächste Geschoß führender Lauf für besonders schön; auch hierin also spiegelt sich die Nüchternheit der Zeit im Gegensatz zur älteren phantasievolleren Durchbildung des Raumes; in Deutschland kenne ich für diese neue Auffassung wenigstens ein größeres Beispiel in der Treppe in Irnard's Schloß zu Coblenz; ob eine ähnliche, von demselben Meister für das Schloß in Hechingen entworfene Stiege zur Ausführung gelangt ist, vermag ich nicht zu sagen.

Die ältere Form des Grundrisses, wie sie sogar noch Versailles bietet, verlangt, daß die Treppe zunächst zu zwei bis drei größeren Vorsälen führe, die den Dienern und Klienten als ständiger Aufenthalt dienen; denn erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts macht man sich in Frankreich allmählich von der durch die Bürgerkriege so lange wach gehaltenen mittelalterlichen Sitte frei, einen möglichst großen Troß von Dienern zu halten, der ohne bestimmte Pflichten im Haushalt höchstens der persönlichen Sicherheit des Hausherrn, mehr aber des bloßen Gepränges wegen da war. Beispiele in Deutschland: Schleißheim und auffallend spät noch Brühl. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts ging dann aus diesen Vorsälen der große Mittelsaal hervor, der namentlich in Deutschland fast an keinem Schloßbau fehlt. Ihn bilden die Italiener gern quadratisch oder rund, die Franzosen rechteckig, wie die Theoretiker lehren. Er geht in der Regel bis unter das Dach und wird von Pilastern oder Wandsäulen, seltener von freistehenden Säulen (Bruchsal, Würzburg, Münster) gegliedert, die Wände sind mit Stuckmarmor, seltener mit echtem Marmor bekleidet, die Farbenstimmung ist grau, rosa oder violett mit Gold, eine Grundstimmung auf gelb, wie im Rittersaal des Berliner Schlosses, viel seltener. So mannigfach auch die Dekoration dieser Räume im Einzelnen von einander abweicht, so durchgehend ist doch der Typus. Selbst in den kleinen Landschlößchen und Villenbauten des 18. Jahrhunderts fehlt dieser die Höhe des ganzen Gebäudes einnehmende Mittelsaal fast nie. Wenn das Gebäude nur ein Geschoß enthält, also die Treppe wegfällt, sind häufig zwei Säle hinter einander im Mittelrisalit angeordnet, von denen dann der eine runde, der andere rechteckige Grundform mit abgestumpften Ecken hat.

An die großen Vorsäle schließen sich die eigentlichen Zimmer, die aber durch das ganze 17. Jahrhundert und vielfach noch im 18. mehr der Repräsentation als dem Behagen des Besitzers dienen. Dessen privates Leben spielt sich zumeist im Schlafzimmer oder bei fürstlichen Personen noch in einem daranstoßenden Kabinet ab. Nur diese Räume waren im Winter wenigstens nothdürftig erwärmbar; zwar brannten in den Kaminen gewaltige Scheite, aber durch die breiten Schlote, die großen, einfachen Fenster und aus den kälteren angrenzenden Räumen fand doch beständig ein so starker Luftwechsel statt, daß von einer „behaglichen Zimmertemperatur" im modernen Sinne selbst in diesen Räumen nicht geredet werden kann. Der Hauptschmuck des Schlafzimmers bildet das mächtige, oft 11′ im Quadrat messende Bett, dessen Stellung gegenüber dem Fenster durch feste Modevorschriften geregelt ist; von dem übrigen Zimmer trennt es eine Balustrade, die so eine Art Allerheiligstes bildet. Gelegentlich schlafen, um 1650, in demselben noch zwei Personen desselben Geschlechtes. Auf demselben liegend oder sitzend pflegte man bis spät in das 17. Jahrhundert hinein seine Besuche zu empfangen. Der „Fauteuil" war der Ehrenplatz des Gastes, kamen mehrere, so nahmen sie auf dem Bette Platz. Als die Marquise von Rambouillet zuerst auf ihrem Lehnstuhl am Kamin sitzend Bekannte empfing, erregte dies als etwas Neues die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen. Dieser bevorzugten Bedeutung des Schlafzimmers entsprechend häuft sich dann aller Luxus gern hier auf, und es wird dieser Raum in der That die „chambre de parade" der ganzen Anlage, was man auch in der Grundrißentwickelung durch Verlegung desselben an einen bevorzugten Platz, oft gerade inmitten der Zimmerflucht auszudrücken liebt. Am auffallendsten läßt dies Versailles erkennen; die Bettstatt des Königs ist hier buchstäblich der Mittelpunkt der ganzen Anlage. Die Versailler Hofsitte war es auch, welche die chambre de parade durch die ganze Welt in Mode brachte. Neben diesem mehr officiellen Schlaf-

gemach[1]), wenn der Ausdruck erlaubt ist, fängt man dann schon frühzeitig an, sich ein wirkliches behaglicheres Schlafzimmer herzurichten, so daß allmählich die chambre de parade und mit ihr das Prachtbett zum bloßen Prunkraum wird. Ludwigs XIV. „Kabinet" in Versailles war Parade- und Schlafzimmer zu gleicher Zeit; seine natürliche Tochter, Luise von Bourbon, legt wie der Vater in Versailles in ihrem oben erwähnten Hotel de Bourbon das Schlafzimmer in die Mittelaxe des Gebäudes, hat aber außerdem ihr Paradezimmer. Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Paradebett ein Möbel von solcher Bedeutung, daß Fürsten sich als besonders werthvolle Geschenke dergleichen verehrten. So war dasjenige König Friedrich's I. im Berliner Schloß ihm von den Generalstaaten dargebracht worden. In vereinzelten Fällen hat sich die Sitte der Prunkbetten in Paris bis in unser Jahrhundert erhalten.

Haben wir im obigen einzelne stets wiederkehrende Räume in den Schloßbauten der Zeit hervorgehoben, so bleibt noch die Frage nach der Gesammtzahl und Art der Gemächer, die zu einer fürstlichen Wohnung gehörten, übrig; denn auch dafür bestanden ziemlich feste Gewohnheiten. Die beste Auskunft darüber, was man in Frankreich in in dieser Beziehung zu Anfang des 18. Jahrhunderts für wohlanständig hielt, findet sich in einem Briefe des Kölner Kurfürsten Joseph Clemens aus Valenciennes vom 25. Juni 1713 an Robert de Cotte, der über den geplanten Umbau des Schlosses von Bonn handelt (Paris, Cab. des estampes, Hd. 135). Der bayerische Prinz, welcher damals, mit der Reichsacht belastet, in Frankreich lebte, erklärte am Ende eines langen schweren Krieges, der seine Staaten und folglich auch seine Mittel besonders mitgenommen, in der Hoffnung auf baldige Rückkehr in die Heimat, daß, seit er in Paris gewesen, er nicht mehr in so kleinen schlechten Wohnungen wie früher leben könne, sondern ein Palais nach Art der dortigen haben wolle. Zu diesem Zwecke, sagt er, seien ihm für seine eigene Wohnung folgende Räume absolut nothwendig: 1) Grand escalier, 2) Vestibule, 3) Salon, 4) Première antisalle qui est ce qu'on appelle à Versailles la salle des gardes, 5) deuxième antisalle, 6) Première antichambre, 7) deuxième antichambre, 8) Chambre d'audience, 9) Grand cabinet, qui est aussi chambre de conseil, 10) Chambre à coucher, 11) Cabinet secret, 12) Plusieurs cabinets de miroirs, antiques, médailles et autres curiosités, 13) Place pour serrer les papiers, 14) Bibliothèque, 15) Garderobe, 16) Chapelle de la Chambre, 17) Galérie, 18) Place pour un billard, 19) Chambre pour le capitaine des gardes, 20) Chambre pour le gentilhomme de service, 21) Chambre pour le valet de chambre de service, 22) Garçon de chambre. Für die Wohnung fürstlicher Gäste, die im Schlosse untergebracht werden, fordert er wenigstens: 1) Salon, 2) Salle des gardes, 3) Antichambre, 4) Chambre d'audience, 5) Grand cabinet, 6) Chambre du lit, 7) Petit cabinet, 8) Garderobe, 9) Chambre pour le gentilhomme, 10) Valet de chambre, 11) Garçon de chambre. Reist dieser Gast mit seiner Gemahlin, so muß dieselbe ebenso viel Zimmer erhalten und eine Galerie beider Wohnung verbinden.

---

1) Noch 1752 schreibt Blondel (Arch. franç. I, p. 33): Pour qu'une pièce soit nommée Chambre elle doit servir au repos . . . .; on appelle Chambre de parade celle . . . dans laquelle on rassemble les meubles les plus précieux; aussi est-elle habitée par préférance, en cas d'indisposition, par la Dame du logis, elle y reçoit les visites de cérémonie, et y fait sa toilette par distinction.

Der Alkoven, ursprünglich durch Balustrade und Säulen vom Hauptzimmer abgegrenzt und in dieser Form in den deutschen „Chambres de parade" und Schlafzimmern noch im 18. Jahrhundert sehr gebräuchlich, kommt um 1650 in Frankreich auf. Der Dict. universel von Furetière (vor 1688 vollendet, 1691 gedruckt) kennt nur diese älteste und vornehmste Form des Alkovens.

Durchschnitt durch den Mittelbau des Schlosses Pommersfelden.

Es erübrigt, wenigstens in einigen Worten auf die landschaftliche Umgebung des Landschlosses und die Anlage des Gartens einzugehen, da auch hierfür die Mode feste Regeln aufgestellt hatte, denen sich die Architekten fast ausnahmslos unterwarfen. Als Ideal der Lage bezeichnet Savot (1624) und ebenso noch Blondel (1685) einen Bau in mäßiger Entfernung von der Stadt, abseits der großen Heerstraße, um nicht zu viel von Besuchern, die meist mehr Kosten als Genuß bereiten, belästigt zu werden, in etwas hohem Flachlande, auf daß der Blick über Hügel und Felder, Dörfer, Flüsse, Wälder, Rebenhügel hinausschweife. Seitlich sollen in einiger Entfernung, aber in ungleichem Abstande vom Hause Bergzüge den Horizont säumen. Zur Anlage empfiehlt sich am besten ein unfruchtbares Land, da man so dem Landbaue nichts entziehe und doch durch sorgfältige Kultur jede Entwickelung erzielen könne. Die letztere Anschauung blieb bekanntlich maßgebend bis tief in's 18. Jahrhundert hinein. Vor dem Hause, d. h. also an der Hofseite, soll sich ein weiter Platz erstrecken, an den sich eine dreifache Baumallee, die mittlere etwa 8 m. breit, zu schließen hat. Zu Blondel's Zeit galt als das geringste Breitenmaß für derartige Alleen 16—20 m., bei entsprechender Länge stieg man bis 60 m. Die Seitengänge sollen halb so breit als der mittlere sein, an den Außenseiten sich 2 m. von den Bäumen entfernt Gräben hinziehen. Je länger diese Alleen, desto schöner. Beispiele der Art sind allerorten in Frankreich und Deutschland erhalten; das großartigste vielleicht hatte Robert de Cotte für Brühl a/Rh. geplant, wo eine schnurgerade Allee vom Schloßpark aus bis nach dem etwa 20 Kilometer entfernten Bonn führen sollte.

Im Garten muß vor dem Hauptflügel zunächst ein „Parterre" angelegt werden, dessen Teppichbeete in leicht dem Auge verständlichen Zeichnungen zu disponiren sind, dann folgen die Bosquets, die verschieden dekorirt sein können, außer durch Springbrunnen, Statuen und Kolonnaden auch durch aus verschnittenen Bäumen hergestellte Theater, Labyrinthe, Ballsäle, oder aber durch die so beliebten Grotten, deren Architektur am Aeußern Rusticaformen zeigen, im Innern allerlei Muschel- und Felsenwerk aufweisen soll. Hierzu kommen die „treillages" und „berceaux", jene aus leichten gitterartig gekreuzten Latten hergestellten Architekturen. Die Anlage eines Wasserbeckens in der Längsaxe ist unerläßlich, den Abschluß des Ganzen bildet gern (in Versailles nicht!) eine im Bogensegment geführte Architektur, welche neben dem gefälligen Ruhepunkt für das Auge noch die beliebte Spielerei, das Echo, ermöglicht, über dessen kunstgerechte Anlage ganze Abhandlungen erschienen sind. Aus weiter Entfernung im Park sollen allerlei Durchblicke auf das Schloß zurückführen.

Auf diesen Grundlagen hob sich in den uns beschäftigenden Perioden die Gartenbaukunst in dem großen Meister Lenôtre auf die Höhe des überhaupt von ihr Geleisteten. Was den Alten in ihren Gärten vorgeschwebt, was der italienische Renaissancegarten als seine Aufgabe betrachtet, das war Lenôtre vergönnt mit Mitteln und einem Talent, wie sie keinem seiner Vorgänger vereint so zu Gebote gestanden, durchzuführen: die landschaftliche Umgebung mit der Architektur in Verbindung zu bringen, die mathematische Gesetzmäßigkeit der letzteren in dem das Gebäude umgebenden Park langsam und allmählich in die Willkürlichkeit der sich selbst überlassenen Natur überzuleiten, mit einem Worte, der landschaftlichen Architektur die architektonische Landschaft an die Seite zu setzen. Bald nach seinem Tode (1700) riß der Verfall ein, Ausartungen aller Art, kindische Spielereien — man denke nur an das willkürliche Zuschneiden von Bäumen und Sträuchern zu allerlei Figuren — griffen um sich und verdunkelten die noch längere Zeit maßgebenden

Grundgedanken Lenôtre's. — Im Jahre 1664 wurde das erste jener glänzenden Feste in dem im Entstehen begriffenen Park von Versailles, Lenôtre's epochemachendem Meisterwerk, gefeiert (Les plaisirs de l'île enchantée; vergl. das gleichnamige Kupferwerk darüber, Paris 1664. Fol.). Gerade ein Jahrhundert später, 1765, preist der betreffende Artikel im achten Band der Encyklopädie die (falsche) Natürlichkeit der englischen Gärten als das einzige Heil der Gartenbaukunst. Der Verfasser bewundert zwar Lenôtre noch als den ersten Meister in seiner Art, aber viel schöner als all' die Anlagen, wo man mit Kunstschöpfungen, Bronzen und Marmor die Natur unterstützt, erscheint ihm der gefühlvolle Reiz der bescheiden nur mit ihren eigenen Mitteln geschmückten Natur.

Jüngere Wiener Maler.

Von Oskar Berggruen.

Mit Illustrationen.

II.



Der Schule des Prof. Eisenmenger, welcher in seinen Werken die Tradition Rahl's lebendig erhält und erfolgreich fortentwickelt, können wir leider nur mit einem Nekrologe gedenken. Ein begabter Kunstjünger, Hyacinth von Wieser, dessen Erstlingswerke zu schönen Hoffnungen berechtigten, ist vor Kurzem in der ewigen Stadt hinweggerafft worden, wo er seiner künstlerischen Ausbildung sich in unermüdlicher Thätigkeit widmete. Am 3. September 1848 in Wien geboren, zeigte er schon als Kind lebhaften Sinn und auffallende Begabung für die Kunst; ohne irgend eine Anleitung erhalten zu haben, zeichnete er unaufhörlich Skizzen und Kompositionsentwürfe, welche überraschenden Formensinn und Zusammenhang aufwiesen. Nach absolvirten Gymnasialstudien besuchte er gleichzeitig die philosophische Fakultät der Wiener Hochschule und die Akademie der bildenden Künste; erst nach Vollendung der philosophischen Studien widmete er sich ausschließlich dem künstlerischen Berufe und bereitete sich für denselben insbesondere in der Meisterschule des Prof. Eisenmenger vor. Für eine Komposition „Prometheus und die Okeaniden" wurde ihm die Füger'sche Medaille zu Theil; für einen Karton „Xenophon und sein Heer erblicken auf dem Rückzuge das rettende Meer" erhielt er den Hofpreis und schließlich den römischen Preis für ein Oelbild „Edgar führt den geblendeten Gloster". Im Frühjahr 1876 trat er die Romreise an, und die Bilder, welche er in Italien theils ausführte, theils unvollendet hinterließ, insbesondere eine Komposition „Jakob und Esau", eine mit Schnecken spielende Knabengruppe, ein Johanniskopf auf der Schüssel, sowie eine schon in Wien entworfene Komposition „Tannhäuser im Venusberg" bekunden, daß der Tod eine reine, heitere und anmuthige Künstlernatur, welche eine eigenartige Entwickelung verhieß, vorschnell vernichtet hat.

Der Schule für Historienmalerei an der Wiener Akademie entstammt Rudolph Geyling, ein 1840 geborner Wiener, welcher unter den Professoren Ruben und Wurzinger seine Ausbildung erlangt hat. Den Arbeiten dieses Künstlers wird man es kaum ansehen, daß ihr Urheber in den Traditionen strenger historischer Kunst aufgewachsen und durch seinen erstgenannten Lehrer sogar ein Enkelschüler von Cornelius ist. Genrehaft war, trotz des Sujets, die „Heimfahrt der Leiche Siegfried's" nach dem Nibelungenliede, womit Geyling auf der dritten allgemeinen deutschen Kunst-Ausstellung in Wien 1868 debütirte und selbst sein

größtes, im Besitz der Wiener Akademie befindliches Oelbild „Die Kirchenschänder" kann kaum als historisches Genre bezeichnet werden; seine übrigen Arbeiten gehören meist dem Genre an. Doch hat Geyling auch einige Veduten aus Italien heimgebracht, von denen namentlich das Motiv aus Siena auf der Wiener Weltausstellung sich vortheilhaft bemerkbar machte. Sichere, korrekte Zeichnung und wirksames Kolorit lassen sich dem Künstler nicht absprechen; in neuester Zeit ist aber seine Farbe zu geleckt und süßlich geworden. Eine Specialität auf dem Gebiete des Genre hat Geyling sich durch das im Besitze des Erzherzogs Rainer befindliche Oelbild „Vergebliche Mühe" zu schaffen versucht, welches wir unsern Lesern in einem gelungenen Holzschnitte vorführen. Der Kontrast zwischen den feingliedrigen, durch zierliche Schmetterlingsflügel beschwingten Kindern und dem steifen Gesellen mit den langen Beinen, plumpen Flügeln und spitzem Klapperschnabel, der mit aller Gewalt musikalisch gemacht werden soll, ist von unleugbar naiver und heiterer Wirkung, und der hübsch gestimmte landschaftliche Hintergrund trägt auch das Seinige zum Erfolge des Stückes bei. Daß aber das Spielen mit solchen Figuren und Motiven bedenklich ist und fehlschlägt, wenn deren Zusammenstellung nicht einer glücklichen Inspiration entspringt, sondern mit Raffinement erklügelt werden will, beweisen die späteren Bilder ähnlicher Art, welche Geyling auf der letzten Jahresausstellung im Künstlerhause zu Markt gebracht hat. (Kunst-Chronik, Nr. 32, Sp. 515.) Es genügt, wenn wir unserer früher über diese Bilder ausgesprochenen Ansicht die Bemerkung beifügen, daß trotz der künstlerischen Vergangenheit des Künstlers noch immer nicht feststeht, auf welchem Gebiete Geyling in Zukunft seine Erfolge zu finden bestrebt sein wird.

Prof. Carl Blaas hat an seinen beiden begabten Söhnen und Schülern Eugen und Julius die Erfahrung gemacht, daß das jurare in verba magistri heute weniger als je Sache der Kunstjünger ist; Beide sind, obgleich wackere und angesehene Künstler auf ihrem Gebiete, doch ganz aus der Art des Vaters geschlagen. Eugen, der ältere Sohn, geboren 1843 zu Albano, dem als Stammsitz weiblicher Schönheit und somit als Fundgrube von Studienköpfen sattsam berühmten Dorfe bei Rom, woher die Mutter des Künstlers stammt, ist zuerst vor einem Jahrzehnt, auf der bereits erwähnten allgemeinen deutschen Kunstausstellung von 1868 mit großem Erfolg in die Oeffentlichkeit getreten. Damals schon brachte er die „Dogaressa", die „Introduktion zum Decameron" und das „Venetianische Fischermädchen" zur Ausstellung, welche drei Stücke dem Sujet, der Komposition und der Ausführung nach den Künstler vollkommen charakterisiren. Ja, wir müssen gestehen, daß Eugen Blaas in allen den zahlreichen Genrebildern, welche er aus seinem Wohnsitze zu Venedig seit zehn Jahren nach Wien sendet und von denen wir mehrere in diesen Blättern besprochen haben, den duftigen poetischen Hauch seiner Erstlingswerke weder in den Gestalten, noch selbst in der Farbe wieder erreicht, obgleich er ohne Frage inzwischen reifer geworden ist und eine blendende koloristische Virtuosität sich angeeignet hat. Der Künstler scheint dies auch selbst zu empfinden, denn sowol auf der Weltausstellung als auch auf der historischen Ausstellung der Wiener Akademie 1877 ließ er sich vornehmlich durch die erwähnten Jugendbilder vertreten. Uebrigens waren auf der letztgenannten Ausstellung auch die „Venetianische Schneiderbude" und die „Venetianische Balkonscene" zu sehen, welche Arbeiten die gegenwärtige Richtung des Künstlers bezeichnen. Im venetianischen Genre hat derselbe derzeit wohl nur an dem unvergleichlichen Aquarellisten Passini einen ebenbürtigen Rivalen, dem er an feiner Empfindung, poetischer Durchgeistigung des Sujets und harmonischer Komposition allerdings nachsteht, vor welchem er aber packende naturalistische Effekte, einen kernigen, hell in die Welt lachenden Humor und das wirksamere Darstellungsmittel der Oelfarbe voraus hat, das Eugen Blaas jetzt meisterhaft beherrscht. Einige anmuthige, durch einen genrehaften Zug belebte und virtuos gemalte Frauenbildnisse aus der letzten Zeit geben von dem Talente dieses Künstlers als Porträtist ein ebenfalls erfreuliches Zeugniß. Sein jüngerer Bruder Julius, geboren 1845 zu Albano, hat auch schon vor einem Jahrzehnt als Thiermaler glücklich debütirt und sich seither zu einem Meister in der Darstellung des Pferdes herangebildet. Er theilt mit seinem Bruder die glückliche koloristische Begabung und den Humor, welchen er in Jagd- und Reisescenen, auf denen der Mensch sich keineswegs als absoluter Beherrscher der Thier-



Vergebliche Mühe.

Gemälde von R. Geyling.

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.



welt präsentirt, zu ergötzlichem Ausdruck zu bringen versteht. Wir hatten erst kürzlich Gelegenheit, einige ausgezeichnete Pferdebilder von Julius Blaas zu besprechen (Kunst-Chronik, Nr. 38, Sp. 609) und fügen bloß bei, daß derselbe unter den jüngeren Wiener Künstlern wohl als der berufenste Vertreter seines Faches erscheint.

Verhältnißmäßig jung, wie Prof. von Angeli selbst, der noch in der zweiten Hälfte der Dreißiger steht, ist einer seiner begabtesten Schüler, der 1854 in Wien geborene Karl Probst. Wir haben seine Leistungen als Porträtist und als Genremaler bereits wiederholt in diesen Blättern zu besprechen Anlaß gehabt und daher genügen an dieser Stelle bloß einige allgemeine Bemerkungen über dieses vielversprechende Talent. Während Angeli nach erfolgreichem Debüt im Genrefach — noch auf der Wiener Weltausstellung trat er auf diesem Gebiete fast mehr hervor, denn als Porträtist — nachträglich sich ausschließlich dem Porträt gewidmet hat, scheint Probst, trotz zahlreicher hübscher Leistungen auf diesem Felde, sich vorwiegend dem Genre zuwenden zu wollen. Der Schwerpunkt seiner Bedeutung dürfte, wenn die jetzt noch in ihren Anfängen auftretende eklektische Richtung des modernen Wiener Genre sich befestigt und zur Signatur einer Epoche der Wiener Kunst wird, darin zu erblicken sein, daß Probst das specifische Wienerthum mehr ausprägt, als die anderen Genremaler der jüngeren Generation. So sehr er in der pikanten Behandlung des auf's Feinste ausgemalten Details seiner Figuren Meissonier nacheifert, so sehr seine prächtige und gediegene Darstellung von Geräthen und Stoffen an Willems erinnert, so sehr er in zwei Landsknechtbildern aus der letzten Zeit sich Vinea zum Vorbild genommen hat: ebenso sehr merkt Jedermann, der sein Pensum Wiener Lebens halbwegs absolvirt hat, daß alle Figuren Probst's im Wiener Boden wurzeln und daß in ihnen allen Wiener Blut pulsirt. Sein Mädchen in der Kirche, welches wir den Lesern bieten, mag sich noch so sehr gehaben wie Gretchen im ersten Akt; solch' eine Gestalt findet man vom Pregel bis zur Pegnitz doch nur sporadisch; und rein aus der Art, wie sie den schlanken Leib biegt und das Füßchen vorsetzt, um dem Kirchenstuhl zu entkommen, könnt Ihr schließen, daß man nicht lange einen Walzer aufzuspielen braucht, um das fromme Kind zum Tanzen zu bringen. Die elegante Dame vor einem prächtigen Bücherschranke, welche auf der historischen Ausstellung der Akademie zu sehen war, konnte den Wiener Typus ebenso wenig verleugnen wie die auf ihrem Altane die Tauben von San Marco fütternde Venetianerin, welche im Vorjahr das Künstlerhaus vorgeführt hat. Wir wollen hoffen, daß Probst dieses gesunde Element seiner Darstellungsweise nicht im Laufe der Zeit gegen jene kosmopolitische Gleichmacherei vertauschen wird, welche nachgerade zu bewirken droht, daß man die Nationalität eines Bildes nicht mehr wird herausfinden können. Selbstverständlich sprechen wir nicht von der Technik, der es nur zu Statten kommen kann, wenn den Fortschritten einer Kunststadt in der anderen nachgestrebt wird; deßhalb haben wir auch gegen die Anlehnung an französische Muster, welche Probst's Kolorit bekundet, nichts einzuwenden. Im Porträt zeigt der Künstler eine in Anbetracht seiner Jugend bemerkenswerthe Betonung des psychologischen Momentes, zu welcher er in Angeli's Schule treffliche Vorbilder fand, und eine schlichte, natürliche Darstellungsweise, die vortheilhaft von den Maskeraden absticht, welche in den letzten Jahren als „Bildnisse in Kostüm" auf unseren Ausstellungen sich breit gemacht haben und nun glücklicherweise außer Mode zu kommen anfangen.

Von jüngeren Wiener Landschaftern läßt sich nicht viel berichten. Die drei begabtesten Schüler des genialen Autodidakten Albert Zimmermann: Emil Schindler, Robert Ruß und Eugen Jettel fallen, trotz ihrer Jugend, nicht in den Rahmen dieser Skizze, da sie bereits zur Zeit der Weltausstellung Künstler von anerkanntem Ruf waren. Ja, Ruß war damals schon supplirender Professor an der Wiener Kunstakademie gewesen, welchen Posten er im Alter von 23 Jahren erlangt, aber bald wieder aufgegeben hatte. Ruß hat ebenso wenig Schule gebildet wie Jettel, der sich stets im französischen Fahrwasser bewegt und vor einiger Zeit seinen Aufenthalt in Paris genommen hat, wo er sich der französischen Schule vollständig einzufügen bestrebt. So sind nur einige talentvolle Schülerinnen Schindler's zu nennen, welche sich ganz der ihrem Meister eigenthümlichen Formen- und Farbengebung anschließen. Tina Blau, 1847 in Wien geboren, ursprünglich eine Schülerin von August

Schaeffer in Wien, dann von A. Lindenschmit in München, ahmt Schindler mit einer gewissen Aengstlichkeit, jedoch nicht ohne erhebliches Talent nach; in einer größeren Distanz sehen sich ihre Bilder oft ganz so an wie die des Meisters. Auf der historischen Ausstellung der Wiener Akademie war sie mit zwei holländischen Landschaften recht charakteristisch vertreten, und das Künstlerhaus beschickt sie fleißig; ihren auffallenden Mangel an Selbständigkeit aber mußten wir noch bei Besprechung der letzten Jahresausstellung hervorheben. Etwas freier bewegt sich die 1850 in Wien geborene Marie von Parmentier, obgleich sie an ursprünglicher Begabung ihrer genannten Studiengenossin im Atelier Schindler's nachsteht. Ihre Marinen sind fein empfunden und in hübsche Tonwirkung gesetzt; für größere Darstellungen reicht jedoch ihre Kraft nicht aus. Ihre Schwester Louise, derzeit an den Maler A. Begas verehelicht, hat sich durch anmuthige Veduten aus Italien vortheilhaft bekannt gemacht; namentlich an ihren venetianischen Bildchen sind richtige Perspektive und poetische Stimmung zu loben. Von Louise Begas-Parmentier kennen wir auch einige sehr gelungene Radirungen nach der Natur, welche ebenfalls venetianische Veduten behandeln. Der Radirung nach der Natur wenden sich überhaupt in neuester Zeit die jungen Wiener Landschafter in erfreulicher Weise zu. Auch Hans Ludwig Fischer, ein 1848 in Salzburg geborener Künstler, welcher an der Wiener Akademie unter den Professoren v. Lichtenfels und Jacoby seine Studien gemacht hat, kultivirt die Radirung mit besonderem Erfolge, wie zahlreiche in dieser Zeitschrift publicirte Blätter und eine von ihm zur Publikation vorbereitete Suite von Reisebildern darthun. Indeß ist auch seine malerische Begabung vielversprechend; namentlich seine effektvoll kolorirten und beleuchteten, durch eine stilvolle Staffage belebten Bilder aus dem Orient haben allgemein angesprochen. Ein in der letzten Jahresausstellung des Künstlerhauses vorgeführter und von uns besprochener Kompositionscyklus „Die Argonauten" hat bekundet, daß der begabte junge Künstler höheren Zielen zustrebt, und wir können nach dieser Probe seine Entwicklung noch nicht als abgeschlossen betrachten, sondern haben ohne Zweifel noch bedeutendere, ein größeres Gebiet umfassende Leistungen von ihm zu erhoffen.

Die nationale Kunstausstellung zu Neapel 1877.

Von C. von Fabriczy.

I. Die moderne Kunst.

1. Skulptur.

(Schluß.)



Ein zweites Beispiel dieser Art ist des Mailänders Tabacchi Marmorstatue der mit über dem Haupte gespannten Armen und an sich gezogenem rechtem Beine an den Schandpfahl gefesselten Märtyrerin „Hypatia". Das Motiv ist von gewaltsamer Uebertreibung, die Formen von einer an das schlechteste Barocco gemahnenden Manierirtheit — krallenähnliche Finger, krampfhaft gekrümmte Fußzehen, Hüften und Schenkel, deren Maße mit dem Uebrigen im größten Widerspruch stehen — der Ausdruck von halb sentimentaler halb ängstlicher Leere, dabei alles Beiwerk, wie das gelöst über den Nacken flatternde Haar und die Stricke der Fesseln, von widerlich peinlicher Genauigkeit. Wo bleibt da die künstlerische Wahrheit, wo bleibt jener Tropfen eigenen Herzblutes, den der Künstler in sein Werk träufeln muß, wenn er auch unser Inneres bewegen will?

Als dritte im Bunde sei nur noch des Palermitaners Ximenes Gypsstatue „L'equilibrio" erwähnt, einen auf einer Kugel stehenden und dieselbe vorwärts rollenden Akrobaten in schellenbehangenem Phantasiekostüm darstellend. Der Eindruck auf den Beschauer ist der unbehaglichste;

jeden Augenblick erwartet er die Aufhebung des Gleichgewichtszustandes; ebenso unheimlich ist aber auch offenbar dem „Künstler" zu Muthe, denn mit krampfhaft vorgestreckten Armen, deren Bewegung sich bis in die auseinandergespreizten Finger fortsetzt, mit niedergebeugtem Kopfe, der das Rollen der Kugel mit ängstlichem Blicke verfolgt, mit krampfhaft sich an ihre Oberfläche klammernden Fußzehen sucht er seiner Aufgabe mühselig Herr zu werden: offenbar ein elender Anfänger, der nichts von der siegesbewußten Insolenz der Meister seines Metiers an sich hat. — Aber — wird man mir einwenden — Giovanni da Bologna hat ja in seinem berühmten Mercur einen ganz ähnlichen Vorwurf gebildet, warum wollen wir den Gestaltungskreis unserer Bildhauer plötzlich so beschränken, warum soll, was ihm erlaubt war, uns verboten sein? Man vergleiche nur beide Werke, um sich über deren künstlerischen Unterschied klar zu werden: jenes ein zierliches Werkchen der Bronze-Genrekunst, dieses schon in seinen lebensgroßen Dimensionen mit ganz anderen Ansprüchen auftretend; dort der Gott, der die Schranken der Materie für den Beschauer siegesgewiß überwindet, hier das Kleben am Stoffe, die Unsicherheit vom Bildner mit Vorsatz betont; dort Schwung der Konturen, Freiheit der Formen, hier kleinlich ineinandergewundene Linien, gebundene, naturalistisch häßlich und abgezehrt gebildete Formen.

Als ein höchst charakteristisches Muster für die zweite Kategorie, in der nicht im Motive selbst, sondern erst in seiner Gestaltung durch den Künstler das Moment des Chargirten zum vorwiegenden Ausdruck kommt, betrachten wir vor Allem des Römers Ginotti „Emancipazione della schiavitù", die Marmorstatue einer nackten, an einen Baumtronco gelehnten Negersklavin, die die Fesseln ihrer gestreckt über dem Schooße liegenden Arme mit Anstrengung zu zerreißen strebt. Talent ist dem Bildner nicht abzusprechen; natürlicherer Fluß der Umrisse, einzelne schönere plastische Motive, und eine bei vollendeter technischer Routine doch verständnißvollere Behandlung des Nackten, als wir sie bei den übrigen Werken dieser Richtung finden, zeichnen das seinige aus. Aber wie hat er selbst wieder diese Vorzüge zum großen Theil paralysirt durch die crassest naturalistische Behandlung alles Details von den Fransen des turbanartigen Kopftuches, den untadelig polirten Kügelchen des Korallenschmuckes an Hals und Arm bis zu dem durch die Anstrengung häßlich verzerrten Ausdrucke der Negerphysiognomie! Entschieden widerlich wirkt das Motiv, wie durch die an den Oberkörper geschlossenen Arme die vollen Brüste der reifen Frauengestalt gegeneinander und zugleich hervorgepreßt werden. Es mag dies zwar sehr naturgetreu nach dem lebenden Modelle in der dargestellten Situation kopirt sein; aber der Künstler hat ein höheres Ziel zu erstreben; er hat vor Allem sein Motiv so zu wählen, daß er bei seiner plastischen Ausgestaltung nicht an dem Gegensatze zwischen Naturtreue und Schönheit der Form zu scheitern gezwungen wird.

Ein zweites ähnliches Beispiel bietet des Novaresen Rondoni Marmorstatue der Negersklavin „Sira" (aus Wiseman's Fabiola). Sie ist stehend und ganz bekleidet gebildet — nur von den beiden Schultern ist das Untergewand herabgeglitten, während sie, das Antlitz gegen die linke Achsel gedrückt, das Blut aus der Wunde des linken Oberarmes preßt, die ihr die rohe Gebieterin geschlagen. Hier ist die Charakteristik des Negertypus in den Zügen des Antlitzes und der Behandlung des wolligen Haares, hier ist der Naturalismus in der gewaltsam verdrehten Körperstellung, in der faltigen Hautbildung der Arme, den krampfhaft auseinander gespreizten Fingern der Linken auf's Aeußerste getrieben, dagegen Einfachheit und gute Motivirung des Faltenwurfs und völlige Beherrschung des Formellen, sowie der Zug der Leidenschaft, der die Komposition durchweht, lobend hervorzuheben.

Ganz ähnlich im Charakter, nur unbedeutender in den Motiven und größtentheils auch unvollendeter in der Ausführung ist das viele Uebrige dieser Gattung, das in der Ausstellung nach Dutzenden zählte. Wenn des Mailänders Pagani „Peri" die Blöße ihres Schooßes mit den auseinander gesträubten Federn ihres gewaltsam über denselben vorgezwängten Flügels zu decken sucht; wenn Calvi's (Mailand) „Ariadne" zu ähnlichem Zwecke außer dem schmächtigen Zweiglein einer halbentblätterten Weinranke mit mehr Erfolg die äußersten Enden ihrer wilden Chevelure verwendet, sich dabei aber wollüstig über den Felsen, der sie stützt, rücklings überbeugt; wenn Guarnerio's „Pompejanerin", zwar nur mit einem Hemde nothdürftig bedeckt, aber die Füße mit künstlichst verschnürten Sandalen bekleidet, über die halb vom Aschenregen

verschütteten Kapitäle an ihrem Postamente stolpert und dabei Marmor-Thränen (!) über ihre Wangen rinnen; wenn Pandiani's (Mailand) „Camilla“ der Aeneis sich in regelrechter Ausfallsstellung, mit Schwert und Schild bewehrt und von einer Löwenhaut möglichst wenig bedeckt, mit schön geordneten Flechten und absolut leerem Gesichte zu einem Fechterexercitium präsentirt; wenn Tantardini's (Mailand) „Clarina“ (?) in prächtig gesticktem Gewande, ganz regelrecht coiffirt und mit pikantem Gesichtchen, dessen Original wir etwa in einer hübschen Mailänder „Fioraja“ zu suchen haben, ausdruckslos vor sich in's Leere starrt: so ist das im Grunde immer dieselbe Geschichte vom Betonen des Stofflichen auf Kosten der Idee, vom sklavischen Kopiren der Natur, statt des Stilisirens der Formen, vom Spekuliren auf die gemeine Sinnlichkeit des Beschauers, statt des Bestrebens, seine eigene Seele in das Werk zu legen, das Beste seines eigenen Wesens zu geben und damit auch die besten Saiten in der Brust des Beschauers anklingen zu lassen. Dazu kommt dann noch — mit wenigen Ausnahmen, die wir angeführt — eine unnatürliche, fast unmögliche Kleinlichkeit und Geziertheit der Formen, eine mesquine Bildung von Füßchen und Händchen, die zu den übrigen Körperformen ihrem Maße nach gar nicht stimmen, von gezierten Gesichtchen mit pikanten Stumpfnäschen, starrend weit aufgerissenen oder schmachtend interessanten Augen, deren tiefgehöhlte Augäpfel und darin stehengelassene Sterne die natürliche Wirkung des Menschenblickes im Marmor wiedergeben sollen, kurz ein Jagen, ein Sichüberbieten in sinnlich rohen Effekten, das jede künstlerische Illusion im Keime erstickt. Beißend, aber treffend hat ein geistvoller Kunstkritiker Italiens die Schöpfer dieser Werke als „i ciarlatani della scultura“ gebrandmarkt.

Von dem Gebiete des theils im Stoffe, theils in dessen Gestaltung „Uebertriebenen“ einen Schritt tiefer auf das Niveau des „Koketten“ hinabzusteigen, kann diesen Künstlern umsoweniger schwer fallen, weil sie sich in dieser Sphäre nun ganz und gar dem Raffinement des Stofflichen hingeben können, ein Mittel, mit dem sie den Reiz ihrer Werke — nur steigern zu können meinen. Sie thun diesen Schritt auf der schiefen Ebene denn auch ganz unbedenklich, suchen sich die möglichst sinnereizenden, herausfordernden, malerisch kokettesten Motive aus und sticken und stickeln, häkeln und steppen, netzen und weben nun nach Herzenslust daran herum, — betreiben überhaupt jedes Handwerk am armen mißhandelten Marmorblock, das ihren Zwecken förderlich erscheint. Auch Blumen- und Traubenzucht, ausnahmsweise einmal auch die nützlichere, aber prosaische Gemüsezucht erfreuen sich ihrer verdienten Beachtung; darüber vergessen sie aber nie, daß eine möglichst „kunstvoll“ aufgebaute Frisur und modern fashionabler Schmuck an Hals, Armen, Fingern, Ohren ein unerläßliches Requisit ihrer geputzten und gestutzten Dämchen ist, wenn sie das allgemeine Gefallen erregen sollen!

Diese Art von Skulptur fand sich auf der Ausstellung am reichsten vertreten; die handwerkliche Geschicklichkeit ist eben der Mehrzahl der Bildner am congenialsten, und kommt dem Geschmacke des großen Publikums auch am meisten entgegen. Kunst geht ja bekanntlich nach Brod, — die italienische Skulptur mehr als jede andere, — und muß sich nach den Launen des Consumenten richten! Eines der prägnantesten Beispiele dieser Manier ist des Florentiners Caroni „Dispaccio d'amore“ (Liebesbotschaft), die von den Stufen einer Treppe herabschreitende Gestalt eines Mädchens, das im Begriffe steht, eine Taube, der das betreffende billet doux um den Hals geknüpft ist, aus ihren vorgestreckten beiden Händen fliegen zu lassen. Offenbar ist dies ihr erstes Geschäft am Morgen, denn sie hat außer dem fein gestickten Hemde nur noch einen ganz prachtvoll bordirten und befranzten „peignoir“ angelegt und sogar vergessen, ihre Morgenschuhe anzubehalten. Beim Herabsteigen von den Stufen geräth nun diese etwas leichte Toilette in Unordnung, in Folge dessen wir Busen, Nacken und Rücken der jungen Dame zu Gesichte bekommen. Zwar können uns die ausdruckslos glatten Formen nicht besonders entzücken, aber vielleicht wird der specielle Liebhaber dieser Sorte durch den geradezu herausfordernden Ausdruck ihres Grisettengesichtchens entschädigt. Unklar aber wird ihm, wie uns, das Eine bleiben: warum die Kleine ihre Taube nicht von der obersten Treppenstufe fliegen läßt, sondern sich über diese herabbemüht?

Nicht weniger lehrreich ist des Römers Villa „Benda d'amore“ (Die Binde Amor's): ein kleiner, sich an der Gestalt eines sitzenden Mädchens emporstreckender Liebesgott legt diesem

eine Binde um die Augen. Dem Fräulein scheint die ganze Procedur zu behagen, denn nicht nur hat es den lüsternen Mund zu einem koketten Lächeln verzogen, sondern es unterstützt auch die Anstrengungen des Kleinen, sich auf der zur Vollbringung seines Werkes erforderlichen Höhe seiner Fußspitzen zu erhalten, dadurch, daß sie ihm in die Locken des Hinterhauptes gegriffen hat und ihn so halb in die Höhe zu halten strebt, halb an sich drückt. Jede Naivetät geht natürlich bei solchem Geiste und bei solcher Behandlung der Motive verloren, an ihre Stelle tritt offen enthüllte Lüsternheit.

Wir schließen diese „triste pagina" unseres Berichtes mit der gleichbenannten Statue des Mailänders Pagani, ein halbnacktes, sitzendes Mädchen darstellend, das eine ganz wunderbar gehäkelte Decke über Schoß und Kniee gebreitet, in einem darauf liegenden Buche liest. Um nun aber auch keinen Zweifel in dem Beschauer darüber aufkommen zu lassen, daß es wirklich eine „triste pagina" sei, — denn aus dem Reflex des Gelesenen auf ihrem Gesichte müßte er weit eher das Gegentheil davon vermuthen, — hat der Bildner sich nicht entblödet, einen gedruckten Papierlappen auf die Fläche seines Marmorbuches zu kleben, worauf die Geschichte des Fregatten-kapitäns zu lesen, der in der Seeschlacht bei Lissa sich und die Bemannung mit seinem Schiffe in die Luft sprengte, um es nicht übergeben zu müssen!

Schon bei einigen der letztangeführten Bildwerke war es mit ein Gefühl des Widerwillens, das wir aus der Betrachtung derselben davontrugen; wir müssen nun auch noch den letzten Schritt thun, und dorthin hinabsteigen, wo uns nichts anderes als diese Empfindung bevorsteht. Die Krone gebührt hier der Gypsgruppe des Bildhauers Grita aus Caltagirone (in Florenz lebend): „Eine Episode des Bombardements von Palermo am 27. Mai 1860". Ein Ragout von halb und ganz nackten Leichen einer Mutter mit drei Kindern über und in einem Trümmer-haufen von Gesimsfragmenten, Bombensplittern, Balkenstücken, in den fürchterlichsten Verzerrungen des Todeskampfes und der Erstarrung des Todes durcheinandergeschichtet, ein Werk von einer so entsetzlichen Verwilderung des plastischen Sinnes und des Gefühles für das Wesen der Kunst über-haupt, daß im Vergleich mit seinem fürchterlichen Ernst — denn diesen kann man seinem Bildner nicht absprechen — die Marterbilder eines Tempesta und Pomarancio als wahre Naivetäten er-scheinen; ein Werk, in dessen Gestaltung nicht ein einziges wohlthuendes Linienmotiv zum Aus-druck gelangt, das aber trotzdem in der energisch wahren Bildung der Formen von einem über das gewöhnliche Niveau gehenden Talente seines Schöpfers zeugt.

Dieser kolossalsten Verirrung auf dem Gebiete der Plastik steht des römischen jungen Bild-hauers Ferrari Gypsmodell des „Jacopo Ortis", dieses Werther's der italienischen Literatur, ebenbürtig zur Seite. Zwar ein letztes Fünkchen von gesundem Sinn oder Mitleid für die Nerven seiner Beschauer hat den Bildner das Antlitz des Unglücklichen, der mit verdrehtem Körper und convulsivisch von sich gestreckten Armen und Beinen in einem Lehnsessel daliegt, in die Kissen dieses letzteren begraben lassen, so daß wir nur die im Todeskampfe gespannten Muskeln des Halses und die epileptisch zuckenden Finger der beiden Hände erblicken, über und über ge-nug, um — selbst bei flüchtigstem Blick — einen Eindruck von widerlichster Gräßlichkeit von einem Werke zu hinterlassen, das geschaffen zu haben, jedem gesund empfindenden Bildner als eine Versündigung an der hohen Mission der Kunst erscheinen müßte.

Ein drittes Specimen, das aber dem Besucher wenigstens nicht die äußerste Erregung seiner Nerven zumuthet, vielmehr blos um die Palme des Geschmacklos-Widerwärtigen mit vollem Er-folge ringt, ist des Mailänders Moneta Gypsgruppe „Illusione". Eine nach allen möglichen Richtungen sich windende und biegende Frauengestalt, deren Kopf und Oberkörper von einem schleierartigen Gewebe umhüllt ist, wird an den Enden desselben von zwei halb aus der Fläche der Basis der Gruppe herausragenden kolossalen Armen, die offenbar zu einem ebenfalls zum größten Theil in diese Basis begrabenen Manneshaupte gehören, herabgezerrt und sträubt sich dagegen, indem sie die Füße gegen jene stemmt. Also die himmelanstrebende Phantasie von der rohen Wirklichkeit zur Erde herabgezogen! Der vorurtheilslose Beschauer muß sich gestehen, daß eine sinnigere und dem Wesen der Plastik entsprechendere Gestaltung dieses Gegenstandes nicht leicht gedacht werden kann!

Alles Uebrige, was sonst noch an Widerlichem, Ungereimtem, Bizarrem vorhanden ist, reicht

an das Niveau der eben betrachteten drei Schöpfungen nicht hinan. Wenn Calabrese (aus Neapel) eine mit hoch in die Luft gesträubten Flügeln und auseinandergespreizten Beinen auf einer Kugel sitzende und aufmerksam ihre Oberfläche musternde nackte Gestalt bildet und seinem Werke dann den Titel gibt: „Un antico redivivo, stupito delle novità che trova sul nostro pianeta", so ist das eben eine nach Effekt haschende Bizarrerie, mit der uns zwar die tüchtige, realistisch wahre Formenbildung des Nackten umsoweniger versöhnen kann, als die Kontouren des Werkes die denkbar unschönsten sind, — über die wir uns aber, ohne uns allzustarken Emotionen auszusetzen, mit dem einfachen Gefühl des Bedauerns für ihren nicht talentlosen Autor hinweghelfen; wenn der Neapolitaner Evangelista eine in der Lage der büßenden Magdalenen nackt hingestreckte, sich auf ein Kissen vor ihr aufstützende und einen Brief lesende üppige Mädchengestalt von verschwommenen Formen „Il primo amore" tauft, so hat zwar solch' eine Einkleidung dieses Gefühls für unsere Empfindung etwas sehr Widerliches, — ebenso wie desselben Autors gleich unbedeutend gebildete, die Kissen ihres Lagers umarmende, halbverblühte, nackte Mädchengestalt, die in der Lage des Hermaphroditen, auf Geheiß ihres Meisters einen „Liebestraum" zu träumen hat; wenn Vimercati aus Mailand in einer nackten Egypterin, die, kniend, in den hoch erhobenen Armen einen zappelnden Säugling hält, die Findung Mosis in seiner Art zu verewigen trachtet, oder Trombetta aus Como in einer widerlich süßlichen Gruppe „Incitazione" eine halb nackte und halbreife Mädchengestalt bildet, die ein vor ihr sitzendes Windspiel durch Vorenthalten eines Leckerbissens reizt, wenn Tabacchi aus Turin in seiner „Tuffolina" (Taucherin), eine mit kaum über den Schooß reichendem gestricktem Schwimmtricot angethane Kokette bildet, die mit aneinandergeschlossenen Beinen und im Schwimmtempo über das Haupt gestreckten Armen im Begriff ist, in's Wasser zu springen, so empfindet man zwar vor all' diesen Machwerken das gerade Gegentheil davon, was man vor einem Kunstwerke empfinden soll, es wirkt der absichtliche Widerstreit, in den die naiven Sujets mit der raffinirten Gestaltung und Detailirung treten, höchst widerlich, — aber zu jenem Gefühl des mit Bedauern gepaarten Ekels, wie wir es vor Grita's und Ferrari's Schöpfungen empfanden, über reichbegabte Talente, die sich von der Geschmacksströmung zu so verdammenswerthen künstlerischen Ungeheuerlichkeiten hinreißen lassen, können wir es vor dieser elenden Mittelmäßigkeit nicht mehr bringen.

Wir müßten uns nun, um ein vollständiges Bild der Skulptur Italiens zu geben, auch noch mit jener Richtung derselben beschäftigen, die das intime Leben der Kinderstube für die moderne Bildhauerei erobert und in ihrem von der allgemeinen Zustimmung des großen Publikums getragenen unaufhaltsamen Siegeslaufe eine so erschreckende Ausbreitung gewonnen hat, daß sie der größeren Hälfte der in Neapel ausgestellten Werke ihre Signatur gab, und wir uns in manchen Räumen der Ausstellung wie in einer Kleinkinderbewahranstalt oder einem Fröbel'schen Kindergarten zu bewegen meinten. Doch all' diese weinenden und lachenden, betenden und schlafenden, mit Uhren und Bällen, Vögeln und Schmetterlingen spielenden Büblein und Mägdlein in feinen Hemdchen und Unterröckchen; all' die strickenden und stickenden, lesenden und schreibenden, träumenden und sinnenden Backfische, all' die jugendlichen Schiffer und Fischer, Hirten und Jäger, Savoyarden und Pagen, zerlumpten Gassenjungen und bettelnden Waisenkinder, mit ihrem Anhang von Engeln, Amorinen und Genien in Miniaturformat haben uns nicht als individuelle Schöpfungen im Einzelnen, sondern nur als Gattung zu beschäftigen. Diese für die Etagèren der Boudoirs und Salons berechnete Skulptur ist das Produkt des Handwerks, das nach Brod geht und zu discreten Preisen für den Markt arbeitet, um seinen täglichen Unterhalt zu verdienen. In der ausdruckslosen Glattheit und der auffallenden Gleichmäßigkeit ihrer Technik präsentiren sich diese Figuren und Figürchen wie das Erzeugniß einer gemeinschaftlichen Fabrik, und im Grunde sind ja die lombardischen Werkstätten, der vorzugsweise Herd dieser Marmorindustrie, in denen ja auch das Hauptprinzip jedes anderen Fabrikbetriebes — das der „Theilung der Arbeit" — schon Eingang gefunden hat, nichts anderes; deßhalb können aber auch ihre Produkte in einer Besprechung der modernen Skulptur Italiens keine Stelle beanspruchen.

Um jedoch unseren Bericht über die letztere nicht mit einem schrillen Mißklang schließen zu müssen, haben wir uns die Besprechung eines Zweiges derselben, der manches Erfreuliche bietet, bis zum Schlusse aufgespart, wir meinen die Porträtskulptur der Büsten. Das Gefühl für

die Bedeutung der Individualität, — ein Erbe der römischen Welt, — das in Italien das zur Geltungkommen des Individuums schon zu einer Zeit ermöglichte, in der überall anderswo erst die Stände, keineswegs aber noch der Einzelne die Berechtigung einer Sonderexistenz erstritten hatten, lebt im italienischen Volke bis auf den heutigen Tag und beeinflußt natürlich auch das Schaffen seiner Bildner auf dem in Rede stehenden Gebiete. Zwar darf man nicht mit allzuhohen Ansprüchen an dieselben herantreten, man darf nicht Schöpfungen jenes höchsten Ranges erwarten, wie sie uns die antik-römische Skulptur als unerreichte Muster liefert, in denen das volle geistige Wesen einer Persönlichkeit in Marmor condensirt erscheint; — allein wenigstens ist den bessern Werken dieses Genre's packende Kraft der Charakteristik und eine bei großer Vollkommenheit der technischen Behandlung und bei tüchtiger Durchbildung doch nicht in's Kleinlich-Gesuchte und Gemachte fallende Formenbehandlung nachzurühmen. Die große Masse der Schaffenden steuert freilich auch hier dem crassen Naturalismus, der photographisch treuen Kopie als höchstem Ziele zu und drückt ihren Werken eben dadurch jenen Stempel der mesquinen Nichtigkeit auf, der uns nicht zum Erfassen des Wesens der dargestellten Persönlichkeit kommen läßt. Eine der besten Büsten ist des Römers Rosa (des Bildners der Cairoligruppe) Kolossalbüste „Manzoni's" (Gyps), die uns das harmonisch friedlich abgeschlossene Wesen des greisen Dichters in den bedeutenden, in großen Zügen behandelten Formen so recht zum Bewußtsein bringt, während desselben Meisters ebenfalls kolossale „Garibaldibüste" (Marmor) den Charakter der Persönlichkeit in der geleckten Detailirung alles Nebensächlichen, in Kostüm, Bart, Haar u. s. w. förmlich erstickt. Einfacher, nobler behandelt und charakteristischer ist Spertini's (aus Pavia) Büste des alten Freiheitskämpen. Rosa's Manzonibüste ganz ebenbürtig steht zur Seite des Neapolitaners Jerace Marmorbild der „Duchessa Ravaschieri", das nicht nur durch die bei großer Lebendigkeit stilvoll noble Behandlung der Formen, sondern an und für sich schon durch die geistreichen, echt italienischen Race-Züge des Originals fesselt, während bei des Salernitaners Lista Marmorbüste des eigenen Vaters mehr die Bedeutung des Charakterkopfes als solchen, als die wohl tüchtige, aber ganz und gar realistische Behandlung unser Interesse erregt, und bei Rota's (Genua) Büste des Marchese Brignole-Sale uns die Noblesse in der Wiedergabe der nichts weniger als regelmäßig schönen oder interessanten Gesichtszüge mit diesen letzteren versöhnt. Als tüchtige Arbeiten seien ferner noch angeführt des Neapolitaners Gemito Gypsbüste des Malers Morelli, von genialem Wurfe in der Gestaltung der geistvollen Züge des Meisters, eine fein individualisirte „Porträtbüste" von Ramazzotti aus Novara, ein „Knabenkopf" (Terracotta) des Neapolitaners Gatti, durch anspruchslos einfache Behandlung der jugendlichen Formen anziehend, sodann Solari's (aus Neapel) „Terracottafrauenbüste", tüchtig in der Hauptsache, naturalistisch überladen im Beiwerk, des Livornesen Salvini Marmorbüste Rossini's, eine stupende Herrschaft über die Technik bekundend, aber in der Schaustellung derselben bei Detailirung der Formen zu weit gehend, endlich des Neapolitaners Buccini Büsten des „alten Capitäns Muscari" und des neapolitanischen Kunstliebhabers De Horatiis, beide von großer Lebenswahrheit, die letztere aber schon von etwas zu detailirter, immerhin aber noch geistvoller Durchbildung. Ein ebenfalls noch hierher gehöriges Genre bilden auch die zahlreich vorhandenen Charakterbüsten, von denen wir zum Schlusse einige der besseren anführen wollen, wie des Arpinesen Pisani (in Rom) zwei Pendants, Mann und Frau in latinischem Kostüm darstellend (Gyps), in der Formenbehandlung von frischer Individualisirung, des Bergamasken Pessina Büste einer „Egypterin", charakteristisch in Auffassung und Ausführung des Physiognomischen und Kostümlichen, des schon erwähnten Jerace halb Ideal- halb Portraitbüste der Malerin Lebrun, dieselbe geistvolle Durchbildung bekundend, wie seine Ravaschieribüste, sowie desselben Broncebüste „Nannina", ein Mädchenkopf aus dem Volke, von gesund realistischer Gestaltung der Formen, endlich des Neapolitaners Alfano „Knabenkopf" (Terracotta), von sprechendster, aber allerdings durch und durch naturalistischer Bildung.

Das plastische Museum der Wiener Akademie.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)



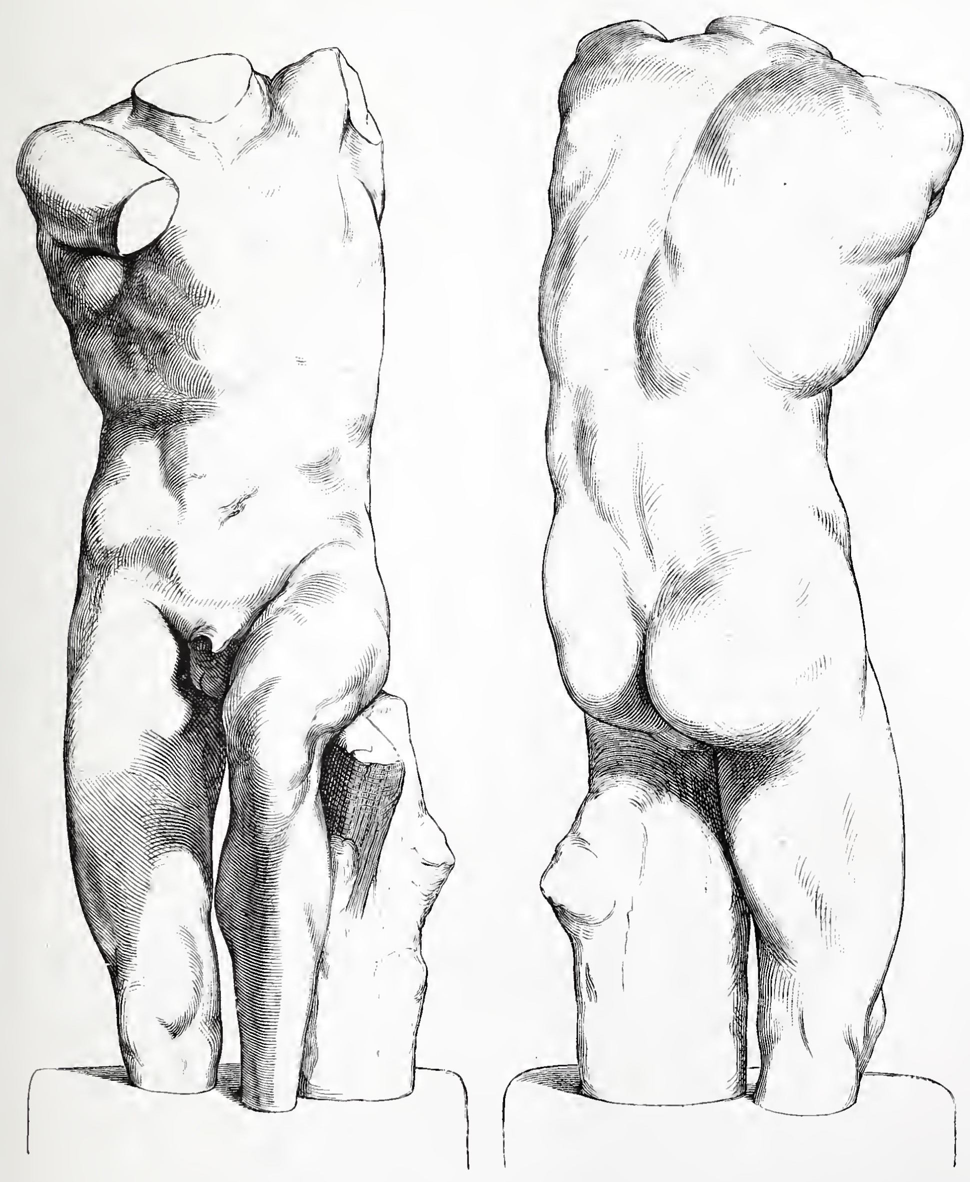
Madonnenrelief aus weißem Marmor.



Seit Overbeck's gelehrter Auseinandersetzung im dritten Bande seiner Griechischen Kunstmythologie (1. Theil, S. 111 ff.), darf der Platz, welchen unser Torso in der Statuenwelt des Alterthums einzunehmen hat, im Allgemeinen als festgestellt betrachtet werden. Die Uebereinstimmung mit der farnesischen Juno des Museums zu Neapel (Mus. Borbon. II, 61), hatte schon der erste Berichterstatter über die glückliche Acquisition der Akademie richtig erkannt [1]). Aber ohne eigene Anschauung der neapolitanischen Replik meinte er, bei aller gerechten Bewunderung für die Schönheiten des Wiener Bildwerkes, doch noch darüber in Zweifel bleiben zu müssen, welche von den beiden Statuen als das Vorbild, welche als Nachbild zu gelten habe, oder ob vielleicht beide nur Nachbildungen eines gefeierten verlorenen Kunstwerkes seien. Schon Friederichs (Bausteine I, 253) hat in der Schätzung des Werks bedeutend höher gegriffen, indem er es „das schönste Exemplar" seines Typus nennt und es für zweifellos erachtet, daß die Arbeit „der griechischen Kunstblüthe nahe steht". Wir können heute getrost noch einen Schritt weiter gehen und unsern Torso für ein Werk erklären, welches der Blüthezeit der hellenischen Plastik angehört, während die farnesische Statue ganz entschieden eine Nachahmung aus römischer Zeit ist. Dieser Ueberzeugung pflichtet auch Overbeck bei, wenn er, unter bestimmter Hervorhebung der geistloseren und ärmlicheren Arbeit des farnesischen Exemplars, von dem Wiener Torso sagt: „In der That dürfte kaum etwas Entscheidendes im Wege stehn, in diesem Torso ein Werk griechischen Meißels aus der Periode zu erkennen, welche in Kleinasien durch die um die Häupter der jüngern attischen Schule gruppirten Künstler so zahlreiche und bedeutende Monumente entstehen sah."

1) J. J. Trost, in Schorn's Kunstbl. 1838, Nr. 35. Vergl. O. Müller, Handb. d. Archäol. § 352, 7 und Welcker, Akadem. Kunstmus. in Bonn, 2. Aufl., S. 88.

Allerdings darf hier nicht verschwiegen werden, daß der äußere Grund, welchen man für die Zeitbestimmung des Werks in seiner Provenienz hat finden wollen, auf nicht ganz festen Füßen steht. In den Akten der Akademie liegt kein urkundliches Zeugniß über den Fundort vor. In dem Gutachten, welches Prof. J. Trost im Auftrage des Präsidiums der Akademie am 2. März 1838 erstattete, heißt es allerdings, daß die vom Gen.-Consul Cav. Laurin der Akademie geschenkte Statue „ursprünglich aus Ephesus in Kleinasien gekommen"



Männlicher Torso.

sei. Aber der am Schlusse des Gutachtens ausgesprochene Wunsch: es möge dem Geber der Statue gefallen, „alle historischen Notizen über Zeit, Ort und Umstände der Auffindung" zu sammeln und mitzutheilen, ist leider unerfüllt geblieben. Nur soviel darf man aus einer beiläufigen Aeußerung des Kurators der Akademie in den auf den Transport der Statue bezüglichen Akten schließen, daß der Geber des Werkes nicht auch zugleich der glückliche Finder desselben gewesen ist, sondern daß er die Statue käuflich an sich gebracht hatte. Von den persönlichen Bekannten des verstorbenen Cav. Laurin habe ich keine nähere Auskunft über

die Sache erhalten können. Es liegt uns also leider auch in diesem Falle kein eigentlicher Fundbericht, sondern nur die freilich an sich durchaus nicht anzuzweifelnde Ueberlieferung vor, daß das Werk dem Boden des alten Ephesus abgewonnen ist.

Betrachten wir nun Technik und Stil des Werkes näher! Es ist aus einem einzigen Block [1]) feinkörnigen Marmors von warmem Ton und schöner Transparenz gearbeitet und, von kleinen Beschädigungen abgesehen, gut erhalten. Wie aus unserm in Heft 5 mitgetheilten Stiche deutlich wird, ist die Figur mit einem doppelten Gewandstück von verschiedener Qualität bekleidet. Ein Aermelchiton aus feinem und leichtem Stoff, welcher die Körperformen durchscheinen läßt, umhüllt die ganze Gestalt; nur die Fußzehen mit ihren starken Sandalen schauen unter dem Saum des Rockes hervor. Darüber ist ein dicker, in breiteren Flächen angelegter Mantel geschlagen, der von der linken Schulter herabhängend, den Oberleib vorn und an der rechten Seite frei läßt und von dem linken Arm, um den er geschlungen ist, gehalten wird. Die Falten des Mantels schieben sich an seinem oberen Rande zu einem Wulst zusammen, welcher den Unterschied der beiden Gewandstoffe noch deutlicher macht und den vertikalen Zug der Linien in einer sanften Bogenlinie überschneidet.

Die Behandlung des Faltenwurfs der beiden Kleidungsstücke, in deren charakteristischer Drapirung die Plastik der Alten uns eines der bedeutsamsten Ausdrucksmittel ihrer Formensprache in immer neuen Wundern offenbart, zeugt bei unserm Torso von der höchsten Meisterschaft. In ihr besitzen wir auch die Handhabe, um die Stellung des Werkes in stilistischer Hinsicht etwas näher zu bezeichnen, als es bisher geschehen ist. Die lebensvolle Behandlung des Kostüms war von Altersher ein Ruhm der attischen Bildnerschule. Ihre Hauptschöpfungen, die Gruppen von den Parthenongiebeln, die Reliefs von der Nikebalustrade, drängen sich uns auf, wenn wir nach Vergleichungspunkten für den Torso suchen. An beiden Werken hat man verschiedene Hände nachgewiesen. Aber abgesehen von diesen Verschiedenheiten läßt sich am Parthenon einerseits und am Niketempel andererseits ein einheitlicher Stil erkennen, der dort mehr auf's Große und Erhabene, hier mehr in's Einzelne und Reizende geht. Ich möchte sagen: unser Torso steht zwischen beiden in der Mitte. Die Behandlung der Gewandfalten ist im Princip nahe verwandt dem Stil der Gewandung jener beiden herrlichen Frauengestalten vom Ostgiebel des Parthenon, welche, die Eine im Schooße der Anderen, am Boden gelagert sind. Sie ist mehr auf die Wirkung im Großen berechnet, als auf Genauigkeit des Einzelnen basirt, wie dies Letztere z. B. bei der bekannten Sandalenbinderin der Nikebalustrade der Fall ist, deren Gewandung viel mehr Detailstudium verräth und doch nicht jenen hohen Reiz besitzt, den die hundert Falten und Fältchen an den Gewändern der Giebelgruppe mit allen ihren Zufälligkeiten und Willkürlichkeiten ausüben. Wenn also in dieser Hinsicht eine Stilverwandtschaft besteht zwischen dem Torso und der Parthenongruppe, so erweist sich der Torso dagegen in einem anderen Punkte der Balustradenfigur verwandt, nämlich in der Art, wie das Durchscheinen des Körpers durch das Gewand ausgeführt ist. Diese „immer etwas raffinirte" Behandlung, welche sogar den Nabel durchscheinen läßt (Friederichs, Bausteine a. a. O.), kommt bei der sandalenbindenden Nike, dann z. B. bei einigen Statuetten vom Erechtheionfries, bei der Nike von Samothrake und bei unserem Torso vor und verleiht ihnen allen in diesem Punkte einen Zug von weicher Anmuth, der den Parthenonskulpturen fremd ist. — Auf Grund solcher Beobachtungen eine bestimmte Datirung zu versuchen, wäre müssig; genug, daß wir uns befugt fühlen dürfen, die Entstehung der Wiener Statue im Kreise dieser erlauchten Kunstverwandten zu suchen.

Das Werk zeigt in der Ausführung bedeutende Unebenheiten. Die Rückseite ist unvollendet; man sieht noch die Schläge des Flach- und Spitzeisens; wie es scheint, war die Statue für eine flache Nische oder Umrahmung gearbeitet, da sie, von der Seite gesehen, wenig Körperlichkeit hat. Auch vorn am Mantel und an der rechten Seite sind die Raspelstriche nicht

---

1) Dies hebe ich deßhalb besonders hervor, weil in Overbeck's nach einem Gypsabguß angefertigter Lithographie etwa in der Höhe der Hüften eine Bruchlinie angedeutet ist, welche aus einer Gußnaht entstanden zu sein scheint. Von den Ansätzen der Hände und des Kopfes, welche getrennt gearbeitet waren, ist weiter unten die Rede.

ausgeglichen; mehrere Hauptpunkte sind stehen geblieben. Wie die Abbildung zeigt, waren beide Arme eingesetzt; der Kopf war dagegen ohne Zapfen blos eingelassen und verkittet [1]).

Man glaubte die fehlenden Stücke, vornehmlich den Kopf, sich nach der farnesischen Statue ergänzt denken und daher auch unser Werk Hera nennen zu dürfen. Diese Stütze des Namens hat sich nun allerdings als hinfällig erwiesen, denn auch an der farnesischen Statue sind der Kopf und beide Arme neu [2]). Trotzdem läßt sich an der Benennung nicht rütteln, so lange nicht durch besser erhaltene Analogien ein anderer Name sich aufdrängt, der zu der Erscheinung des Bildwerkes paßt. Dasselbe zeigt uns freilich, besonders in der Bildung des Oberkörpers, eine gewisse Zartheit; die Gestalt ist, wie Overbeck treffend sagt, „edel und schlank", ohne Ueppigkeit; der matronale Charakter ist weniger betont [3]). Gleichwohl besitzt das Werk in seiner Haltung so viel Hoheit, in der Anordnung des Mantels eine solche Würde, daß wir uns das Haupt nur mit der Stephane, die erhobene Rechte nur mit dem aufgestützten Scepter der Götterkönigin vorstellen mögen. Die Linke mag „mit einer Schale mäßig vorgestreckt gewesen sein" (Overbeck).



Terracottagruppe von Beyer.

Weit schwierigere Fragen der Stilkritik und Interpretation stellt uns ein zweiter Torso des Museums, den wir in dem vorstehenden Holzschnitt von der Vorder- und Rückseite zum ersten Male publiciren. (Inv. Nr. 2.) Er kam vor einigen dreißig Jahren als Geschenk des k. sardinischen Hofes in den Besitz der Akademie, und zwar ergänzt als jugendlicher Satyr mit der Syrinx, die er mit beiden Armen emporhält und betrachtet. Die Füße nebst der Basis, der rechte Arm und das Gesicht sind von Marmor, die bekränzten Haare, der linke Arm und die Syrinx von Gyps. Die Statue ist mit dem Baumstamm, auf den das linke Bein sich stützt, aus einem Stücke gearbeitet. Leider hat der Marmor durch Feuchtigkeit sehr gelitten. Trotzdem leuchtet noch die ursprüngliche Schönheit der Formen hervor. Besonders die Beine und der Rücken sind von großer Feinheit und Lebendigkeit. Die Verhältnisse der Figur sind schlank [4]), die Formen eher hager als kräftig, so daß man sich schwer dazu entschließt, an eine Gestalt aus dem bacchischen Kreise zu denken. Doch ist auch eine andere plausible Deutung bisher nicht

1) Ebenso wie bei unserer Statue läßt z. B. der von Bröndsted, Reisen und Untersuchungen in Griechenland I, Taf. IX abgebildete weibliche Torso die Aushöhlung für den einzulassenden Kopf erkennen. — Beispiele für das Einzapfen des Kopfes s. bei E. Hübner, Augustus (Winckelmann's-Programm, Berlin 1868), S. 1, Note 2.

2) Overbeck a. a. O. 112, d giebt die modernen Ergänzungen genau an. Die Statue ist neuerdings aus dem Zimmer der Flora in den nördlichen Gang (Portico dei Capolavori) versetzt.

3) Die Breite der Brust beträgt nur etwa 40 Centim., bei einer Gesammthöhe des Torso's von 1.73 Meter. Die Verhältnisse der farnesischen Statue sind nahezu die gleichen.

4) Die Höhe des Torso's beträgt 96, die Hüftbreite 30, die Schulterbreite am Rücken 40 Centim.

gelungen. Möge unsere Abbildung dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Sachverständigen auf das beachtenswerthe Werk zu lenken!

Die übrigen antiken und mittelalterlichen Originalskulpturen, welche das Museum besitzt, will ich hier außer Acht lassen, um noch bei zwei kleinen Werken neuerer Kunst zu verweilen, welche ebenfalls in Holzschnitten diesem Aufsatze beigegeben sind.

Das erste ist ein kleines Madonnenrelief aus weißem Marmor (46 × 32 Centim. gr.), welches sich unter den einigen achtzig Kunstwerken befand, die der Akademie von S. Maj. dem Kaiser Ferdinand i. J. 1838 aus den venetianischen Depots zum Geschenk gemacht wurden. (Vergl. d. Verf. Geschichte der k. k. Akademie, S. 105 ff.). Obwohl von venetianischer Provenienz, dürfte dasselbe doch eher florentinischen als norditalienischen Ursprungs sein und wahrscheinlich einem der Bildner aus dem Kreise des Mino da Fiesole oder Desiderio da Settignano, jedenfalls aber der zweiten Hälfte des Quattrocento angehören. Die Madonna hält sanft geneigten Hauptes das auf ihrer Rechten sitzende Kind, das sich lässig an ihre Schulter schmiegt und in eigenthümlich schräger Verkürzung des Köpfchens emporblickt. Beide sind sehr sorgfältig bekleidet; die Madonna trägt Mantel und Schleier über dem gegürteten, langärmeligen Unterkleide, das Kind ein Röckchen und einen leicht umgeworfenen Shawl, so daß nur die Beine und Aermchen frei bleiben. Diese zeigen volle und kräftige Formen, während die Gestalt der Madonna schlank und feinfingerig ist. Die Ausführung ist höchst delikat; bis in die Härchen und Fältchen ist Alles auf's fleißigste ausgearbeitet. Nur die Zehen am linken Fuß des Kindes sind abgestoßen; im Uebrigen ist die Erhaltung eine vorzügliche. (Inv. Nr. 983.)

Wir schließen den Rundgang durch das Museum mit der Betrachtung der beigefügten kleinen Terracottagruppe von Fr. Wilh. Beyer, dem kais. Hofstatuarius unter Maria Theresia, dessen Quellnymphe von Schönbrunn wir früher einmal den Lesern vorgeführt haben. Seinen Sinn für gefälliges Arrangement, seine rundlichen, weichen Formen finden wir in der anmuthig aufgebauten Gruppe wieder, welche der Künstler der Akademie als Aufnahmstück überreichte. Weinkopf (Beschr. der k. k. Akademie, 1783, S. 60) beschreibt sie mit den Worten: „Ein sitzender Faun, der eine junge Bacchantin auf seinem Schooße hält, wobei ein Faunkind mit einer Ziege tändelnd angebracht ist." Das Werk mißt 30 Centim. Höhe. (Inv. Nr. 1010.) Auf Beyer's Marmorstatue „Harpokrates" und auf die Werke von Donner, Zauner, Fischer u. s. w., welche das letzte Zimmer des Museums füllen, sei hier nur in aller Kürze hingewiesen.

In der nächsten Zeit steht der Sammlung eine bedeutende Bereicherung durch die Abgüsse italienischer Renaissance-Skulpturen bevor, welche die Museumsverwaltung aus den von der preußischen Regierung in Italien angefertigten Formen angeschafft hat. Der Lehrapparat der Akademie, schon jetzt einer der reichsten seiner Art, wird dadurch eine höchst willkommene Ergänzung und das Museum für die Kunstfreunde einen neuen Anziehungspunkt gewinnen.

C. v. Lützow.

Notiz.

* **Anbetung der Hirten, von Paolo Veronese.** Das Werk des großen Venetianers, das wir in der beiliegenden Radirung von J. Klaus unseres Wissens zum ersten Male publiciren, gehörte zu der Schenkung des Kaisers Ferdinand an die Wiener Akademie und stammt aus der Kirche dell' Umiltà zu Venedig. Es zeigt den Meister in Anordnung, Typus der Köpfe und breiter, lichter Malerei auf der Höhe seiner Kunst. Besonders die ideal schöne Gestalt der heiligen Jungfrau und der in stolzen architektonischen Formen aufgebaute Hintergrund verleihen der lebensvoll bewegten Komposition einen Anhauch von eigener Großartigkeit. — Auf Leinwand. — Höhe 3.40, Breite 4.36 Meter. — Vergl. R. v. Eitelberger, Berichte u. Mitth. des Alterthums-Vereins zu Wien, I, 127 ff.



In der Kirche.

Gemälde von C. Probst.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIII. Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.







Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Dreizehnter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1878.



Kunst-Chronik 1878.

XIII. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Größere Aufsätze.

Spalte

Die akademische Kunstausstellung in Berlin 1. 17. 49. 69. 100. 169
Tidemand-Ausstellung in Christiania 5
Hans Wilhelm Kreß von Kreßenstein über Dürer . . 21
Die Katharinenkirche in Oppenheim 33. 55
Der Neubau der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums 53
Neuere Bildererwerbungen des fürstlich Hohenzollern-schen Museums in Sigmaringen 65. 84
Neue Rubensbilder in Antwerpen 81
Die Dresdener Kunstausstellung 97
Die kgl. Kunstgewerbeschule in München 104
Vom Christmarkt 113. 137. 153
Die Nürnberger Ausstellung der vervielfältigenden Künste 121
Die schweizerische Kunstausstellung von 1877 156
Das neue Museum in St. Gallen 185
Auktionspreise 201. 224
Ausstellung von Dürerzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinet 217
Eisenmenger's Theatervorhang für Augsburg 221
Aus dem Wiener Künstlerhause 233
Die Schnorr-Ausstellung in der Berliner National-Galerie 249
Das neue Theater in Augsburg 265
Die Todesbilder in Chur 281. 299
Zur Charakteristik Urs Graf's 297
Die neunte Ausstellung alter Meister in London . . 313
Die Verlat-Ausstellung im Museum zu Weimar . . . 329
Das neue Hoftheater zu Dresden 345. 365
Die historische Ausstellung Frieslands zu Leeuwarden im Spätsommer 1877 349
Das städtische Museum in New-York 361
Die Betheiligung Deutschlands an der Pariser Weltausstellung 377
Die deutsche Kunst auf der Pariser Weltausstellung . 393
Der Bildschmuck des Heidelberger Schlosses . . . 409. 425
Ein Besuch bei dem venetianischen Marmor- u. Holzbildner Panciera-Besarel 414
Makart's „Einzug Karl's V. in Antwerpen" 441
Neue Erwerbungen des Berliner Museums 446
Ein Bildniß Lessing's von Anton Graff 457

Spalte

Die Umbauten in der Gemäldegalerie des alten Museums in Berlin 473
Beiträge zu Michelangelo's Karton der Schlacht bei Cascina 477
Arthur Fitger's Wandgemälde im Berliner Rathskeller 489
Hans Brosamer und sein Kunstbüchlein 494
Von der Pariser Weltausstellung 505. 569. 601. 617. 665. 735. 761. 825
Die Jahresausstellungen im Wiener Künstlerhause 511. 585. 606
Ein englisches Urtheil über Rembrandt's große „Erweckung des Lazarus" 521
Die königliche Kunstgewerbeschule zu Dresden 537
Ueber Sebastiano del Piombo und Giulio Romano von Iwan Lermolieff 553
Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg . 556
Preller-Ausstellung in Weimar 589. 610
Raffael's „Madonna dei Candelabri" 622
Nachtrag zu der „Studie über einige Kirchengrundrisse der Renaissance" 624
Der Salon 633. 681. 799
Kunstausstellung in New-York 638
Konkurrenz um ein Liebigdenkmal 649
Zur Würdigung Peter Vischer's 653
Neue Lichtdruck-Publikationen 657
Des Piero degli Fanceschi drei Bücher von der Perspektive 670
Die Ausstellung der französischen Kriegsmaler in Paris 697
Notizen über einige wenig bekannte Malereien in Holland 702
Die Dresdener Kunstausstellung von 1878 713
Die Exposition rétrospective auf dem Trocadero 729. 751
Das Freiburger Münster und seine Restauration. . . 745
Das Museo Campano zu Capua. 767
Der Hermes des Praxiteles 777
Ein Gang durch das Museum in Braunschweig . . . 793
Miniaturgemälde nach Wohlgemuth in einem Gebetbuche der Münchener Bibliothek 809

Korrespondenzen.

Dresden 87. — Frankfurt 174. — New-York 428. — Tirol 382. — Ulm 756. — Venedig 285.

Kunstliteratur.

Spalte
v. Hagen, Der Zeichenunterricht 7
Hirth, Formenschatz der Renaissance 24
Wood, Discoveries at Ephesus 40
Bilderalbum zur neueren Geschichte des Holzschnittes in Deutschland 59
Meurer, Italienische Flachornamente 73
Wibiral, Iconographie d'Antoine van Dyck . . . 88
Busch, Naturgeschichte der Kunst 105
Die historische Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1877 190
Gladbach, Die Holz-Architektur der Schweiz 257
Lessing, Altorientalische Teppichmuster 237
Der Argonautenzug von Carstens, photographirt von Budtz-Müller. 253
Maertens, Der optische Maßstab 269
Album der historischen Ausstellung zu Frankfurt a/M. 271
Hoffmann, Studien über Italien 305
Blätter für Kostümkunde 306
Koehler, Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt 306
Ludwig, Ein Blick in die römischen Katakomben . . 307
Redtenbacher's Beiträge zur Kenntniß der Architektur des Mittelalters in Deutschland 320
Steindorff, Vorlegeblätter für das Studium der Baukunst 321
Bühlmann, Die Architektur des klassischen Alterthums und der Renaissance 321
Etchings by Mr. Alphons Legros 353
Ver Huell, Jacobus Houbraken et son oeuvre. Supplément 384
Suttner, Der Helm 396
Witte, Michelangelo Buonarroti 397
Avé-Lallemant, Die Kirche der heiligen Pudentiana 398
Steche, Hans von Dehn-Rothfelser 398
Eaux-fortes de Ruisdael, reproduites et publiées par Amand-Durand 461
Beiträge zur Kunstgeschichte, I. 497
Mothes, Illustrirtes Baulexikon 499
Wernicke, Die St. Katharinenkirche zu Brandenburg a. d. H. 499
Sauerlaender, Tagebuchblätter einer italienischen Reise. 499
Peter Vischer's Werke, Text von W. Lübke 559
Lübke's Abriß der Geschichte der Baustile. 561
Allgemeines Künstlerlexikon, umgearbeitet und ergänzt von A. Seubert 593
Holland, Franz Graf Pocci als Dichter und Künstler 597
v. Eitelberger, Die Kunstbewegung in Oesterreich . 627
Boto Tassara, Arte Italiana e Critica Tedesca 641
Blätter für Kostümkunde 643
v. Leixner, Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. 644
Walther, Die Vernachlässigung der Dekorationsmalerei in Deutschland 645
v. Leitner, Katalog der Schatzkammer des österr. Kaiserhauses. 658
Lessing, Muster altdeutscher Leinenstickerei 674
Wessely, Die Landsknechte 706
Mithoff, Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen 718
v. Sacken, Archäologischer Wegweiser durch Nieder-Oesterreich 721
Inventaire général des richesses d'art de la France 768
Richter, Ursprung der abendländischen Kirchengebäude 814
Rayet u. Thomas, Milet et le golfe Latmique . . 816
Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance 832
Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur. 835

Kunstliterarische Notizen.

Dohme's Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. 7
Englische Kindermärchenbücher. II. Serie 44
Ueber die Büste der Beatrice von Este 45
Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale des Germanischen Museums 106
Die griechischen Thonfiguren aus Tanagra 106
Das Gesammtgebiet des Lichtdrucks 106
Ein nachgelassenes Prachtwerk von Letarouilly . . . 193
Burckhardt's Geschichte der Renaissance in Italien . . 257
Allmers, Lyrische Gedichte 257
Ein Prachtwerk über Laxenburg 258
Müller's Künstlerlexicon 272
Eine Geschichte der Antwerpener Malerschule 337
Neue Vasari-Ausgabe 337
Die Allgemeine Bauzeitung. 353
K. Ottfried Müller's Werke. 353
Ein Unternehmen Demetrio Salazaro's. 354
Bücher-Ornamentik der Renaissance . . . 386. 432. 817
Unwahre Architekturbilder 399
Woltmann, Geschichte der Malerei 431
Ein neues Werk von Wilh. Lübke 432
Dohme's Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit 465
Lehmann's Bauschatz 466
Bildung einer Gesellschaft für Radirkunst in Weimar 466
Bädecker's Reisehandbücher 597
A. Stahr's „Torso". 741
Eitelberger's Quellenschriften 836

Kunstblätter und Bilderwerke.

van Dyck's Trauer um den todten Christus, gestochen von Fr. Fränkel 258
Lichtdruck-Publikation der Holbein'schen Schriftzeichnungen im Schlosse zu Windsor 322
Moderne Bucheinbände 354
„Nah und Fern." Original-Radirungen von Chr. Wilberg 385. 837
Lichtdruck-Publikation der C. F. Lessing'schen Handzeichnungen 432
Hirth's Formenschatz der Renaissance. 450
Seemann's kunsthistorische Bilderbogen 465. 837
Belvedere-Publikation 466
Photographische Publikation der Handzeichnungen Dürers 629
Lichtdruck-Publikation Kunstgewerbl. Gegenstände des Mittelalters und der Renaissance in Holland . . 757
Die Waffensammlung Sr. k. Hoh. des Prinzen Carl von Preußen 785

Kunsthandel.

Lagerkatalog von Franz Meyer in Dresden. 25
Illustr. Verlagskatalog von Georg Wigand in Leipzig 90
Lagerkatalog von Amsler & Ruthardt in Berlin . . 194
Kulturgeschichtlicher Katalog von J. M. Heberle in Köln 209
Die Firma Ad. Braun & Co. in Dornach 307
Neuer Louvre-Katalog 307
The Grosvenor Gallery illustrated Catalogue . . 706

Nekrologe und nekrologische Notizen.

Antigna 368. — Bonomi, Jos. 368. — Bovy, J. F. A. 26. — Braun, Kasp 60. 176. — Brion, Gust. 107. — Chalmers, G. P. 368. — Courbet, Gust. 244. — Cruikshank, G. 305. — Czermak, J. 481. — Dantan, A. 579. — Daubigny, Ch. Fr. 322. — Diday, Fr. 244. — Durham, J. 107. — Eibner, Fr. 178. — Fruwirth, K., 272. — Funk, Hnr. 194. — Geselschap, Ed. 258. — Grüneisen, Dr. — 386. — His de la Salle 529. — Höfer, Hnr. 500. — Hövemeyer, A. 302. — Hundertpfund, L. 466. 576. — Jaquand, M. Cl. 433. Ingenmey, F. M. 598. — Lange, Jul. 687. — Loehle, J. 688. — Lot, H. 629. — Lucae, R. 147. 239. — — Mengoni, J. 244. — Pose, Wilh. 480. — Preller, Fr. 466. 526. — Pusch, C. 451. — Quaglio, S. 500. — Reinhardt, K. A. 9. — Richter, C. 500. — Rochet, L. 368. — Schönbrunner, K. 546. — Schuler, Th. 288. — Schwer, G. 598. — Scott, G. 433. — Trellenkamp,

W. 287. — Beit, Ph. 209. — Viollet-Le-Duc, A. 432. — Weiß, F. 288. — Willmann, Ed. 107. 723. — Wornum, R. N. 272.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Gewerbliche Zeichen- und Modellirschule in Innsbruck 45.— Pflege der monumentalen Kunst an den öffentlichen Bauwerken 107. — Oeffentliche Kunstpflege in Frankreich 322.

Kunstgeschichtliches.

Entdeckung in Ventimiglia bei Nizza 107.— Lionardo's Reiterstatue 161. — Die Ausgrabungen zu Olympia 195. — Ein zweites Pompeji 209. — Pietro Cavallini 288 — Die Ausgrabungen in Mykenä 337. — Die Ruinen von Dodona 529. Ausgrabungen bei Rom 548. — Kampen an der Zuydersee 562. — Die Früchte der neuesten Forschungen des Archäologen Rassam in Assyrien 772. — Fund einer Broncestatue 804.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Spinoza-Denkmal im Haag. 90. — Franz Deak-Denkmal in Pest. 108. — Grillparzer-Denkmal in Wien. 126. — Abraham-Vetter-Stiftung in Düsseldorf. 322. — Das deutsche Gewerbe-Museum in Berlin. 354. — Neue Peterskirche in Leipzig. 368. 433. — Preisaufgaben des Architekten- und Ingenieur-Vereins zu Hannover. 481. — Errichtung eines Monumental-Brunnens in Bamberg. 562.— Stuttgart, Württembergischer Kunstgewerbeverein. 772.

Personalnachrichten.

Adler, F. 45 — Benndorf, O. 9. — Bergau, R. 9. — Förster, B. 90. — Gurlitt, W. 9. — Hirschfeld 90. — Hoff, C. 688. — Janitschek, Hub. 688. — Krsnjavi, Is. 244. 688. — Lucae 289. — Meyerheim, Ed. 244. — Otte, Hnr. 9. — Portaels, Jean 161. — Preller, Fr. 244. — Riefstahl 227. — Schlie 451. — Schraudolph, Joh. v. 772. — Treu, G. 90. — Wessely, J. E. 178. — Wiebe 289. — Woltmann 688. — Woermann 688. — Baurath Raschdorf 837. — Dr. A. v. Eye 837. — R. Redtenbacher 837.

Vereinswesen.

Der Jahresbericht der „Art Union of London" 324. — Münchener Kunstverein 337. — Leipziger Kunstverein. 418. — Dresden, Sächsischer Kunstverein 451. — Kölnischer Kunstverein 466. — Aachener Museumsverein 529.

Sammlungen und Ausstellungen.

Augsburg 787. 805. — Basel 708. — Berlin 45. 181. 246. 289. 785. — Brescia 741. — Dresden 646.— Düsseldorf 45. 76. 127. 355. 400. 433. 452. 481. 501. 516. 675. 788. — Frankfurt a./M. 500. — Freiburg i./Br. 629. — Hamburg 706. 819. — Kassel 26. 149. 197. 369. 531. — Leipzig 369. — London 290. — München 178. 245. 259. 419. 688. — Nürnberg 28. 150. — Paris 420. 726. — Rom 435. 531. — Schwerin 453. — Straßburg 563. — Stuttgart 28. 46. 147. 181. 210. 338. 420. 454. 646. 805. 806. — Trier 76. — Weimar 532. — Wien 60. 148. 161. 272. 388. 788. 818.

Verschiedenes.

Kassel 9. 182. 550. 758. — Die Grundsteinlegung des Nationaldenkmals auf dem Niederwald 10. — Die Willibrordikirche in Wesel 10. — Nürnberg 11. 79. 580.— Restauration alter Wandgemälde 12. — Innsbruck 28. — Marienburg in Westpreußen 61.— Gewölbe der Stiftskirche zu Verden 62. — Die ehemalige Abteikirche Knechtsteden 62. — Das Café Bauer in Berlin 62. — Apotheose des Herrn Thiers 62. — Sitzung des Vereins für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin 76. — Historische Staffagen 77. — Kölner Stadtmauern 77. Bamberg 78. 198. — Gräflich Moltke'sche Gemäldegalerie zu Kopenhagen 78. — Der Pavillon des Khedive 79. — Aus Tirol 80. — Kreuzfahrerkirche in Jerusalem 80. — Braunschweig 90. — Trier 91. 485. — Fresken zur Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar 91. — Skizzen zur Ausschmückung des Rathhauses in Saarbrücken 91. — Professor Chr. Griepenkerl in Wien 91. — Stuttgart 108. 373. 646. 774. — Sitzungen der archäologischen Gesellschaft in Berlin 129. 163. 290. 307. 371. 421. 501. 532. 599. 690. — Der Bildhauer Ernst Kurfeß in Rom 150. — Atelier des Bildhauers Steiner 151. — Kölner Dombau und Lotterie 162. — Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin 163. — Münchener Kunstakademie 163. — Professor Donndorf in Stuttgart 182 422. — Hannover 198. — Rom 199. — Denkmal Friedrich Wilhelm's IV. für Berlin 200. — Anselm Feuerbach 200. — Winckelmannsfeier zu Frankfurt am Main 210. — Verein für deutsches Kunstgewerbe 211. — Dekorative Malereien im Neubau des Handelsministeriums in Berlin 212. — Köln 213. — Dresdener Museen 214. Winckelmannsfest in Berlin 227. — Professor Ludwig von Kramer 228. — Wrangel-Denkmal 246. — Kreussener Krüge 259. — Winckelmannsfest in Bonn 260. Die neue protestantische Kirche in München 261. — München 262. 454. 758. — Das neue Reichs-Postamts-Gebäude in Berlin 278. — Die Vorhalle des Berliner alten Museums 278. — Die Nadel der Kleopatra 292. 678. — Eine schreckliche Geschichte 292. — Düsseldorf 339. 775. — Berliner königliches Institut für Glasmalerei 341. — Die Berliner kunstgewerbliche Weihnachtsmesse 341. — Der künstlerische Nachlaß des Genremalers Belly 355. In der Holzschnitzschule des Malers Magnussen in Schleswig 372. — Deutsche Kunst auf der Pariser Weltausstellung 372. 467. — Bildhauer W. Rösch in Stuttgart 373. 773. — Der Hermes des Praxiteles 390. — Die Ausgrabungen zu Olympia 401. — Das diesjährige Schinkelfest in Berlin 403. — Dresden 405. — Basel 422. — Die königlichen Museen in Berlin 422. — Denkmal für Jan van Eyck 422. — Das Museum zu Schwerin 436. — Neue Ausgrabungen in Rom 468. — Ein neuer „Saal His de la Salle" im Louvre 468. — Der projektirte Bau einer Kunsthalle in Düsseldorf 483. — Das Porträt Lessing's 502. — Die Wandgemälde im Augusteum zu Oldenburg 548. — Die Schack'sche Galerie in München 579. — Der Medailleur Hermann Wittig in Rom 598. — Die Restauration der Katharinenkirche zu Oppenheim 598. — Der Ausbau der Florentiner Domfaçade 599. — Angedenken an den europäischen Kongreß 613. 676. — Das Grabmal Ferdinand Freiligrath's 630. — Restauration von St. Gereon in Köln 631. — Bereicherung des Wiener Belvedere 659. — Müchenner Kunst in London 660. — Akademie der bildenden Künste in München 660. — Tizian-Monument 660. — Funde in Niederösterreich 660. — Der Bau der kaiserlichen Museen in Wien 677. — Münchener Ateliers 677. — Der künstlerische Nachlaß von Chr. Rist 678. — Wiener Akademie 690. — Restauration der Frauenkirche zu Nürnberg 708. — Professor Benjamin Vautier 708. — Leipzig 726. — Die Staatsgalerie in Stuttgart 741. — Das Reiterstandbild Friedrich Wilhelm's III. 741. — Das Thaulow-Museum in Kiel 741. — Monumentaler Brunnen in Bamberg 742. — Eine neue Metall-Technik 773. — Der Bildhauer Ludwig von Hofer 773. — Das Erzherzog-Johann-Denkmal in Graz 774. – Nath. Schmitt aus Heidelberg 821. — Der Wiener Rathhausbau 837. — Feuerbach's Deckengemälde 838.

Vom Kunstmarkt.

Amsterdam 164. — Berlin 485. 775. — Frankfurt a./M. 91. — Köln 709. 838. — Leipzig 29. 390. — München 91. Paris 11. — Stuttgart 62. — Wien 742.



13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

18. Oktober



Nr. 1.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die akademische Kunstausstellung in Berlin. I. — Tidemand-Ausstellung in Christiania. — Hagen, der Zeichen-Unterricht; Dohme, Kunst und Künstler. — Reinhardt †. — Personalnachrichten. — Kassel; Die Grundsteinlegung des Nationaldenkmals auf dem Niederwald; Die Willibrordikirche in Wesel; Nürnberg; Restauration alter Wandgemälde. — Die Auktion Didot. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Eingesandt. — Inserate.

Die akademische Kunstausstellung zu Berlin.

I.

Nach den außergewöhnlichen Leistungen, welche die letzten Jahre im Porträtfach geboten, darf es nicht Wunder nehmen, wenn heuer ein Stillstand oder vielleicht gar ein Rückgang eingetreten ist. Die ausgezeichnetsten Porträtisten haben ihre Kunst an unseren Helden und Staatsmännern zur Genüge versucht, und es hält darum schwer, nach den Erfolgen, die z. B. von Angeli mit seinen Bildnissen des kronprinzlichen Paares erzielt, noch etwas zu bieten, was das Frühere in den Schatten stellt. Prinz Friedrich Karl von Preußen, dessen Porträt als neueste Schöpfung von Angeli's auf der Ausstellung zu sehen ist, kann sich, was glänzende Erscheinung anbetrifft, mit dem Kronprinzen nicht messen. Er ist ein schlichter Soldat und will auch nicht mehr sein. Wir sind gewohnt, den kühnen Reiterführer in seiner rothen Husarenuniform zu Pferde zu sehen und nicht in feierlicher Repräsentationsstellung mit allen Insignien seiner Feldmarschallswürde geschmückt, wie ihn von Angeli dargestellt hat. Den fremdartigen Eindruck, der durch das ungewöhnliche Kostüm hervorgerufen wird, verstärkt noch eine wahrhaft unheimliche Lebendigkeit. Was an Naturwahrheit und Lebendigkeit zu erreichen menschenmöglich, ist hier erreicht. Aber wir erschrecken vor diesem täuschenden Abbilde des Lebens. Doch wird der unheimliche Eindruck auf dem Porträt des Prinzen durch die Kraft und die Frische des Incarnats noch in etwas gemildert, während der Kopf eines älteren Herren in seiner fahlen Bläffe und mit seinen gläsernen Augen uns geradezu wie eine Todtenmaske anstiert. Ein drittes Porträt v. Angeli's, das einer Dame in mittleren Jahren, erinnert noch am ehesten an von Angeli's Meisterwerk von 1872, das in Berlin seinen Namen mit einem Schlage berühmt machte.

Wir wenden uns gern von diesem Rivalen der Natur zu dem freundlichen Idealismus Gustav Richter's, der sich heuer auch einmal mit einem Kaiserporträt versucht hat. Ueber allen Bildnissen des Kaisers, die in dem letzten Jahrzehnt gemalt worden sind, waltete ein eigenthümlicher Unstern. Es gelang kaum einem Maler, mehr als eine charakteristische Eigenschaft des Monarchen zum getreuen Ausdruck zu bringen. Man erinnert sich noch, wie Lenbach und v. Angeli an dieser Aufgabe gescheitert sind. Obwohl ich weit entfernt bin, Richter's Arbeit als eine in ähnlicher Weise verfehlte zu bezeichnen — das lassen schon die eminenten malerischen Qualitäten des Bildes nicht zu, — so kann ich auf der andern Seite auch ihr den Anspruch nicht vindiciren, ein volles und getreues Abbild von der Persönlichkeit des Kaisers gegeben zu haben. Es mag sein, daß die Fremdartigkeit der äußeren Erscheinung, die auf Rechnung der Auftraggeber zu setzen ist, dem Maler große Schwierigkeiten in den Weg gelegt hat. Wir sind nicht gewohnt, den Kaiser in glänzender Kürassieruniform mit hohen Reiterstiefeln zu sehen. In schlichtem Waffenrock, mit dem eisernen Kreuze geschmückt, den Infanteriedegen an der Seite, — so hat sich der Mann, dem jeder Prunk verhaßt und dessen edelste Zier eine liebenswürdige, natürliche Bescheidenheit ist, dem Gedächtniß des Volkes für alle Zeiten eingeprägt. Richter malt ihn ernst und würdevoll, mit den Abzeichen

des obersten Kriegsherrn, im vollsten Glanze der Majestät und mit dem ganzen Aufwande seiner glänzenden Koloristik. Das Bild ist für das Kasino des Breslauer Kürassierregiments, dessen Chef der Kaiser ist, bestimmt.

Gussow, den sein kühner, rücksichtsloser Naturalismus und seine souveräne Beherrschung auch der grellsten und schreiendsten Farben seit vorigem Jahre zum Helden des Kunstgesprächs gemacht haben, ist über das Genre hinausgegangen und debütirt sehr glücklich mit dem Porträt einer alten Dame, dessen Malweise für Gussow nahezu elegant zu nennen ist. Wenn er nur die grellen, weißen Glanzlichter ließe, mit denen er die Höhen — das Nasen- und Stirnbein — markiren will! Das ist das Einzige, was mich an diesem sonst wunderbar treuen und merkwürdig fesselnden Abbilde der Natur stört. Die Hände sind mit vollkommener Meisterschaft gezeichnet und modellirt, die Stoffmalerei ist mit raffinirtem Verständniß durchgeführt: es ist ein Porträt, das sich den besten Leistungen der niederländischen Naturalisten in der Richtung des van der Helst, Ravestein u. s. w. an die Seite setzen läßt. Gussow hat jedenfalls durch dieses treffliche Bildniß gezeigt, daß er auch über die bloße handfertige Mache hinaus sich vertiefen und den geistigen Charakter eines Individuums zum Verständniß bringen kann.

Was er dagegen ausgestellt hat, um die Erinnerung an sein berühmtes „Kätzchen“ von der vorigen Ausstellung wieder aufzufrischen, bekundet keinen merklichen Fortschritt. Es ist wieder ein Genrebild mit lebensgroßen Figuren, eine ländliche Familie, ein alter Mann, eine alte Frau, zwei feiste Dirnen, denen das Blut aus den Wangen sprüht, und ein hübscher kleiner Blondkopf. Alle drängen sie sich an ein geöffnetes Fenster heran und winken und jubeln herunter. Wahrscheinlich ziehen da unten heimkehrende Krieger vorüber. Der kleine Junge reicht kaum mit dem Kinn an das Fensterbret. Man merkt an seinem verzweifelten Gesicht, wie er sich auf den äußersten Fußspitzen emporgereckt hat, um von dem Schauspiel etwas zu erhaschen. Das ist alles mit großer Lebendigkeit gemalt, mit den schreiendsten Farben in kalten Tönen, aber es ist kein Schritt über das „Kätzchen“ hinaus und vornehmlich fehlt das, was wie mit dem Besen aus unseren modernen Malern hinausgekehrt zu sein scheint: ein geistiger Gehalt. Die stupende Bravour in Zeichnung, Modellirung und Farbe kann auf die Dauer die Kosten der Unterhaltung nicht bestreiten und die geistige Oede decken.

Paul Meyerheim hat sich einmal aus der Thierbude und von seinen Affen losgemacht und ein außerordentlich schönes Porträt, das seines Vaters, des in Danzig lebenden Genremalers F. E. Meyerheim, zur Ausstellung gebracht. Der alte, brave Künstler, noch einer aus der alten Schule, sitzt, dem Beschauer sein Profil zukehrend, in seinem Atelier in schlichtem Hausrock vor der Staffelei und malt emsig an einem seiner liebenswürdigen Genrebilder. Das Atelier ist ein einfaches Stübchen. Da sehen wir keine exotischen Vögel und Pflanzen, keine orientalischen Teppiche, keine Indianerwaffen und keine Renaissancepokale, die das unumgänglich nothwendige Inventar unserer modernen Malerateliers bilden. Der Mann, der da drinnen sitzt, ist recht hausbacken und philisterhaft, aber mit einer geradezu rührenden Wahrheit, mit einer unsäglichen Liebe gemalt. Es ist ein Denkmal echter Pietät, auf welches der Sohn wie der Künstler mit gleichem Rechte stolz sein kann. — Nebenher hat Meyerheim fünf mit gewohnter Bravour gemalte Dekorationen für den Speisesaal im Palais des Herzogs von Ratibor und, um die Reihe ja nicht zu unterbrechen, ein Affenbild ausgestellt, das zum hundertsten Male die grotesken Manipulationen einer Affenfamilie im Atelier eines Malers darstellt. Da der Affenkultus gegenwärtig in Berlin in größtem Flor steht, kann man es dem Maler allerdings weniger verübeln, wenn auch er den Götzen des Tages sein Opfer bringt. Meyerheim ist nicht blos einer unserer ersten Oelmaler, sondern auch ein Meister im Aquarell. Zeugniß dafür ist ein wohlgelungenes Porträt des Ameisenbärs im Berliner zoologischen Garten, der zu seiner Erheiterung in den Affenkäfig gesperrt ist.

Ein Aquarellporträt von Herkomer in London, ein Bildniß Richard Wagner's, welches ein Verein von dort lebenden Deutschen dem „Meister“ zum Geschenk gemacht hat, kann hinsichtlich treffender und markiger Charakteristik den ersten Platz unter den ausgestellten Porträts in Anspruch nehmen. Man weiß, daß die Aquarelltechnik in England eine sorgfältige Pflege und Ausbildung erfahren hat. Herkomer hat bereits vor einigen Jahren durch ein paar höchst originelle aquarellirte Genrebilder, deren ich auch damals in der „Kunst-Chronik“ Erwähnung that, in Berlin ungewöhnliches Aufsehen erregt. Allerdings streifte das Originelle damals hart an das Bizarre. Das ist bei seinem Wagnerporträt jedoch nicht der Fall. Es ist durchaus schlicht und anspruchslos, und da der „Meister“ nicht in „altteutscher“ Tracht, sondern in dem Kostüme der gewöhnlichen Sterblichen erscheint, fehlt ihm auch äußerlich das Absonderliche, das sonst eine unvermeidliche Zuthat sämmtlicher Porträts des berühmten Meistersingers bildet. Die geistige Bedeutung des Mannes tritt uns aus den edlen, groß aufgefaßten Zügen in vollster Klarheit entgegen. Es ist ein Bild, dem das spezifisch geistige Element in einem Grade eigen ist, wie nur noch einem zweiten Bildniß der Ausstellung, dem Porträt der Frau von Türkheim, der Gattin des badenschen Gesandten in Berlin, von A. von Heyden. Nur äußerst selten begegnen wir unserem geistvollen

Romantiker auf solchen Pfaden. Und doch würde der ihm gleichsam angeborene Adel der Auffassung und das feine Gefühl für das Schickliche den Künstler gerade für das Porträt besonders befähigen. Obwohl die Dame fast bis zu drei Vierteln ihrer Gestalt dargestellt ist, dominirt doch der edel geschnittene Kopf, in dem ein vornehmer Geist wohnt, in einem Maße über die ganze Figur, daß man kaum ein Auge auf die mit Recht äußerst schlicht behandelte Robe wirft. Am deutlichsten wird der Werth des Heyden'schen Porträts, wenn man es mit den eleganten Zierpüppchen im fashionabelsten Modekostüm vergleicht, die Gustav Graef ausgestellt hat. Allerdings haben die hübschen, rosigen Gesichter wohl nicht viel zu sagen; es ist aber immerhin bedauerlich, daß einer unser vornehmsten Porträtisten sich so zum Modemaler degradirt.

Mit diesem Siebengestirn ist die Reihe der Porträtmaler abgeschlossen, die mir der Erwähnung werth erscheinen. Alle übrigen, die man sonst zu nennen gewohnt ist, sind vollzählig vertreten. Aber keiner von ihnen ist der Unsterblichkeit einen Schritt näher gekommen.

A. R.

Tidemand-Ausstellung in Christiania.

Die Ausstellung, welche während der Sommermonate dieses Jahres in den Lokalitäten der Universität zu Christiania stattfand, bildet ein wichtiges Moment in der neueren Kunstgeschichte Norwegens und zeugte nicht nur von der künstlerischen Begabung einzelner Meister, sondern auch von dem mehr und mehr erwachenden Interesse des Publikums an den Leistungen der Kunst.

Es galt diesmal hauptsächlich, die Werke des jüngst verstorbenen norwegischen Meisters Adolf Tidemand zur Ausstellung zu bringen, und es gelang auch glücklich, eine große Anzahl von Bildern dieses Meisters, die alle schon in festen Händen sind (im Ganzen 59 Nummern), vorzuführen. Leider fehlten gerade einige seiner Hauptwerke, wie „Der Brautzug durch den Wald", „Rennthierjagd" ꝛc., durch welche der Meister seinen Ruf begründete. Doch sind diese Bilder in ganz Europa bekannt, und das Fehlen derselben war für die meisten Beschauer der Ausstellung als keine Lücke zu betrachten.

Wie bei allen derartigen Ausstellungen lag auch hier der Schwerpunkt des Interesses darin, daß man aus den Werken aller Lebensperioden den Entwickelungsgang des Künstlers genau verfolgen konnte. So gelangte man zu dem Resultate, daß der Künstler, wie wenige andere, vom Anfang seiner Thätigkeit an ein Ziel verfolgt hat und schnurgerade darauf losgesteuert ist, ohne durch langes Suchen und Versuchen seine Zeit und Kraft zu zersplittern.

Schon in seinen Erstlingswerken liegt die Richtung angedeutet, die er später einschlug; man sieht wohl den schweren Kampf, den er zu bestehen hatte, wie er wohl vielfach auch geirrt, aber schließlich doch mit klarem Wissen und Wollen seine Prinzipien vervollkommnete, bis er die Werke geschaffen, denen er seine Bedeutung verdankt.

Schlicht und einfach, wie seine Malweise war, greift er auch in seinen Motiven nicht zurück zum grauen Alterthum, noch hinaus in ferne Länder, sondern mitten in das reiche Volksleben seines eigenen Landes. Nur wenige Bilder und einige Studien aus Italien, welche alle besondern Umständen ihre Entstehung verdanken, sind davon auszunehmen.

Von den ersten Arbeiten des Meisters verdient namentlich ein Bild der Erwähnung: „Heimkehr dänischer Fischer", 1839 gemalt, durch welches er zuerst die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Ein Boot mit dänischen Fischern in ihrem eigenthümlichen Kostüm ist eben im Begriffe zu landen, das Segel wird herabgelassen und flattert im Winde. Die Situation ist gut aufgefaßt, die Figuren sind mit viel Leben und Wahrheit gemalt, die Bewegungen fein empfunden — schade, daß bei diesem Bildchen die Landschaft so überaus schülerhaft und äußerlich gemalt ist. Es scheint, als hätte der Meister diese seine Schwäche auch sehr wohl eingesehen, denn in Zukunft erscheint auf allen Bildern, wo die Landschaft bedeutend hervortritt, auch der Name eines Landschaftsmalers; so lesen wir häufig Gude und Morten-Müller neben seinem Namen.

Eine Erscheinung, welche außer bei Tidemand auch bei vielen andern norwegischen Malern nur zu oft vorkommt, besteht in der häufigen Wiederholung derselben oder sehr nahe verwandter Motive; so hat Tidemand u. A. die „Brautfahrt in Hardanger" zweimal, den „Verwundeten Bärenjäger" dreimal, das „Einsame Paar" in vielen Variationen gemalt.

Es ist nicht nöthig, von allen Werken, die in dieser Ausstellung vereint waren, zu reden; dieselben sind bei verschiedenen Gelegenheiten schon besprochen worden. Es genügt, die Namen einiger Bilder zu nennen, um dieselben dem Gedächtnisse zurückzurufen: „Die Katechisation", 1847, „Die Fanatiker", „Die Haugianer", 1852 (Nationalgalerie in Berlin), „Der verwundete Bärenjäger" in zwei ähnlichen Bildern, ein drittes befindet sich in Wien im Belvedere, „Besuch der Eltern", „Brautfahrt in Hardanger" (Landschaft von Gude). An kleinen Genrebildern sind noch erwähnenswerth: „Großvaters Erinnerungen", „Die Auswanderer", „Lesendes Mädchen", „Leseunterricht", sowie viele Skizzen und einige Porträts.

Unter den Skizzen sind einige, welche Tidemand im Auftrage ausführte, wie die „Auferstehung Christi",

welches Bild jetzt die Dreifaltigkeitskirche in Christiania schmückt; sein letztes Werk, eine Skizze, „Die Grundsteinlegung Christiania's durch Christian IV.", über welcher ihn der zu frühe Tod ereilte, bildete die letzte Nummer der Ausstellung.

Mit der Tidemand-Ausstellung war gleichzeitig eine andere in Verbindung gebracht, welche drei Säle füllte und Werke verschiedener anderer nordischer Künstler zur Anschauung brachte. Darunter verdienen vornehmlich die Namen Gude, Munthe, Arbo, Morten-Müller, Lorch und Dietrichson Erwähnung; im Uebrigen verließ uns in der ganzen Ausstellung nicht das Gefühl, als hätten die meist im Auslande lebenden Künstler auf den Mangel an Kunstverständniß ihrer Landsleute gerechnet und gewisse Bilder eigens unter dem Motto „billig" für Christiania gemalt. * *

Kunstliteratur.

Hagen, Eduard von, Der Zeichen-Unterricht. Eine methodische Anleitung. Mit 10 Tafeln bildlicher Darstellungen. Erfurt, Fr. Bartholomäus. 19 S. 4.

Der Verfasser, Lehrer des Modellirunterrichtes an der königl. Kunst- und Bauhandwerkschule zu Erfurt, wünscht mit vollem Recht eine größere Werthschätzung des Zeichenunterrichtes und zwar besonders auf den höheren Schulen, speziell den Gymnasien, und findet in der dort meist herrschenden Geringachtung dieses Unterrichtes den Grund des „so häufig in gebildeten Kreisen bei Beurtheilung von Kunst und Kunstgewerbe" hervortretenden „erschreckenden Mangels an Verständniß, welcher um so greller wirkt, je bedeutender die sonstige Bildung oder Stellung der Personen ist". „Dann würden die zukünftigen Gelehrten die Bedeutung der klassischen Völker, speziell der Griechen, nicht nur aus Sprache und Dichtung, sondern auch an jenen Meisterwerken plastischer Kunst und Kunstgewerbes studiren, in denen sich der griechische Geist bekanntlich am deutlichsten offenbart hat." Die Wurzel des Uebels findet er wohl mit Recht in der nicht genügenden Ausbildung der Zeichenlehrer, deren Erziehung jedoch keineswegs von einer „Central-Bildungsanstalt" zur Erreichung einer einheitlichen Methode wird ausgehen müssen. Die Hauptsache wird sein, daß der auch vom Verfasser energisch in den Vordergrund gestellte Satz, der Zeichenunterricht solle in erster Linie zur Erweckung des plastischen Gefühls dienen, den leitenden Gedanken beim Unterricht bildet und thatsächlich durch ihn erreicht wird. Der Weg dazu wird aber wohl nicht blos ein einziger sein. So scheint der vom Verfasser vorgeschlagene Weg doch mehr auf ein rasches Einführen in das gewerbliche Zeichnen berechnet zu sein als für die Schule, welche allgemeine Bildung und nicht gewerbliche Fachbildung zum Ziele hat. Gerade zur Erlangung der allgemeinen Bildung und des dazu gehörigen Verständnisses plastischer Schönheit scheint es uns z. B. nicht richtig, das Zeichnen menschlicher Formen im Allgemeinen auszuschließen. Und sollte wirklich das Zeichnen nach dem Körperlichen durch Zeichnen nach dem Relief am besten vorbereitet werden, während doch das Verständniß des Reliefs auf dem des Vollkörpers beruht? So wird man auch noch in andern Punkten, wie in dem Zurückführen lebendiger Formen auf mathematische Schemata, andrer Ansicht als der Verfasser sein können und doch dasselbe Ziel verfolgen und erreichen. Viel wichtiger als eine solche Einheit in der Ausbildung des Zeichenlehrers scheint uns aber ein andrer Punkt zu sein. Gerade auf einer höheren Schule muß der Zeichenlehrer etwas mehr als Fachlehrer sein; er muß selbst einen solchen Grad allgemeiner Bildung besitzen, daß ihn die Schüler in diesem Punkte nicht überragen. Er darf z. B. nicht auf dem Gebiete der alten Welt ein Laie sein, kurz, er muß selbst humanistische Bildung besitzen. Die Achtung, welche die Jugend dem Lehrgegenstande zollt, hängt nicht von der Bedeutung ab, welche die Behörden ihm zuschreiben, sondern von der geistigen Bedeutung, welche der Lehrer den Schüler empfinden läßt, und diese wird ebenso wie der thatsächlich ausgeübte Einfluß bei dem Zeichenlehrer nicht groß sein, wenn jenes Bildungselement fehlt. Wie viele Zeichenlehrer wären denn wohl im Stande, einen anregenden Einblick in die Kunstgeschichte zu gewähren? Und das ist noch die ihnen am nächsten liegende Seite humanistischer Bildung und zugleich die, welche das meiste Interesse über die Ausbildung technischer Fertigkeit hinaus gewähren könnte. Die seminaristische Bildung genügt allein durchaus nicht, und doch ist sie die Regel.

Vorliegende Schrift, welche nur anregend wirken kann und die besonders in den Ausführungen über die Technik den tüchtigen Praktiker zeigt, empfehlen wir den Männern von Fach auf's Angelegentlichste zu eingehender Prüfung. V. V.

---

* **Von dem Sammelwerke „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit"**, herausgegeben von Robert Dohme, hat die Verlagshandlung, E. A. Seemann in Leipzig, neuerdings eine weitere Folge von Heften auf den Markt gebracht, so daß jetzt im Ganzen 44 Lieferungen vorliegen und der Abschluß des ganzen Unternehmens in nicht gar zu langer Zeit zu gewärtigen ist. Der zweite Band, dessen Lücken zum größten Theil durch Beiträge von Lemcke (Rembrandt, Dov, Mieris, J. van der Meer, Pieter de Hooch, A. van der Werff), sodann durch solche von Bergau (P. Vischer, Veit Stoß, Adam Krafft), von Wessely (Angelika Kaufmann) und von Reber (R. Mengs), endlich durch die von dem Herausgeber selbst besorgten Abhandlungen über Schlüter und Chodowiecki gefüllt wurden, hat nunmehr seinen Abschluß erreicht. Damit ist zugleich die erste Abtheilung des Ganzen, Deutsche und Niederländer bis zur 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts umfassend, in zwei stattlichen, reich und fast durchweg trefflich illustrirten Bänden vollständig geworden. — Der dritte Band, der mit der Abhandlung über die Pisani von Dob-

bert einen Kopf erhalten, zeigt verhältnißmäßig nur noch wenige Lücken. Den Schluß desselben wird Lionardo da Vinci bilden, während der vierte Band mit der Zwillingsbiographie der Hauptmeister der Renaissance, Raffael und Michelangelo, von Springer anhebt. Die Arbeit Springer's ist auf sieben bis acht Lieferungen berechnet, von denen bereits drei erschienen sind. Die Bedeutung der beiden Großmeister für die gesammte moderne Kunstentwickelung und die Meisterschaft des für sie gewonnenen Biographen rechtfertigt vollkommen die verhältnißmäßig große Ausdehnung, welche der Herausgeber diesem Abschnitt eingeräumt hat. Für den dritten Band lieferten noch Beiträge H. Semper und R. Dohme (Brunellesco), A. Rosenberg (Donatello, Ghiberti) und Redtenbacher (Peruzzi). Eine eingehende Besprechung behalten wir uns vor.

Nekrolog.

Reinhardt †. Am 11. August starb in Kötzschenbroda bei Dresden der Maler und Schriftsteller, Humorist und Kritiker Karl August Reinhardt. Derselbe, am 25. April 1818 zu Leipzig geboren und zuerst für den geistlichen Stand bestimmt, hatte das theologische Studium bald aufgegeben, um seinem künstlerischen Berufe zu folgen. Zu seiner weiteren Ausbildung unternahm er später Reisen nach Norwegen, Tirol und Italien, auf denen er sich aber wegen seiner Mittellosigkeit großen Entbehrungen und Strapazen unterwerfen mußte, die seine Gesundheit derart schädigten, daß er, zuletzt gänzlich gelähmt, lange Jahre an den Fahrstuhl gefesselt war. Von der Landschaftsmalerei wendete er sich mehr und mehr dem Karikaturzeichnen zu, und seine Humoresken, die er mit Stift und Feder für verschiedene illustrirte Zeitschriften lieferte, machten seinen Namen weithin bekannt. Am populärsten in der seinen Humoreske ist das in seiner Art noch nicht übertroffene Blatt „Der Löwe ist los!" geworden. Auch gab er einen vierbändigen Roman „Der 5. Mai" (Leipzig, 1867), zwei Bände humoristischer Erzählungen unter dem Titel „Tintenklexe" u. A. m. heraus. 1874 begründete er in Dresden das humoristisch-satirische Lokalblättchen „Der Kalkulator an der Elbe", worin er sich als einer der verbissensten Partikularisten zeigte.

Personalnachrichten.

Der westpreußische Architekten- und Ingenieurverein hat den Prof. R. Bergau in Nürnberg zu seinem Ehrenmitglied ernannt. — Prof. Dr. Otto Benndorf in Prag wurde an Prof. Conze's Stelle an die Universität Wien und Dr. W. Gurlitt in Wien als außerordentlicher Professor der klassischen Archäologie an die Universität Graz berufen. — Pfarrer Heinrich Otte, bekannt durch seine trefflichen Werke auf dem Gebiete der mittelalterlichen Archäologie, erhielt von der Berliner theologischen Fakultät das Ehren-Doktordiplom.

Vermischte Nachrichten.

W. **Kassel.** Unser herrlich gelegenes Orangerieschloß in der Karlsau, in welchem im Lauf dieses Sommers die erste Spezialausstellung für Heizungs- und Ventilationsanlagen stattfand und welches sich bei dieser Gelegenheit als Lokal für Ausstellungen oder Sammlungen trefflich geeignet zeigte, ist seit diesem Frühjahr im Inneren wie im Aeußeren soweit wieder hergestellt, um neuen Verwendungen übergeben werden zu können. Wie es heißt, soll künftig die Orangerie, welche seit langer Zeit in einem zu diesem Zweck vollkommen geeigneten Nebengebäude überwintert wird, darin untergebracht werden; auch von einem Wintergarten war die Rede. Nach unserem Ermessen würden sich jedoch diese prachtvollen Räume weit besser zur Verwendung für Kunstzwecke eignen und jedenfalls auch mit besserem Grund für solche in Anspruch genommen werden. Unsere vielfach in der Reorganisation und Erweiterung begriffenen Sammlungen bedürfen einer größeren Raumentfaltung, und man sollte daher alle für diese Zwecke geeigneten Lokalitäten zu Rathe halten. Besonders würde sich dieses Lokal zur Aufstellung einer kunstgewerblichen Vorbildersammlung, zu deren Errichtung man sich doch endlich auch hier wird entschließen müssen, empfehlen. An Material zu einer solchen fehlt es bei uns wahrlich nicht, aber es ist an vielen Orten zerstreut und theilweise höchst ungünstig aufgestellt oder nicht leicht zugänglich. Gerade mit Hinblick auf den Lehrzweck einer solchen Sammlung würden die weiten und hellen Säle des Schlosses zur Aufnahme derselben sehr geeignet sein. Daß die Gründung einer solchen Sammlung nöthig und wünschenswerth für unsere Stadt und Provinz sei, haben wir schon früher wiederholt ausgesprochen, sie ist es zumal jetzt, wo man bestrebt ist, einen engeren Verband unter den Gewerbtreibenden der Provinz zu schaffen, und wo uns in dem neu errichteten Centrum für die kunstgewerbliche Thätigkeit Mitteldeutschlands, in Frankfurt a/M.; ein sicherer Anschluß in der Richtung dieser Bestrebungen geboten ist. Für die Verwendung des Schlosses als Orangeriegebäude liegt nicht der mindeste zwingende Grund vor. Abgesehen davon, daß es sehr fraglich ist, wie sich dasselbe mit seinen neuen Heizungsvorrichtungen in diesem Fall bewähren würde, ist wie gesagt das alte Gebäude, nach Aussage von Sachverständigen, zu diesem Zweck noch vollkommen ausreichend. Man sollte daher die schönen Räume des Schlosses für dringendere Bedürfnisse unserer Provinz reserviren. — Nicht nur in Beziehung auf unsere Sammlungen herrschte bisher Raummangel, sondern auch was Ateliers für Künstler betrifft. Unsere schön gelegene, an Kunstschätzen aller Art reiche Stadt würde gewiß ein Anziehungspunkt für manche Künstler sein, wenn man darauf Bedacht nähme, denselben geeignete Arbeitsräume zur Verfügung zu stellen. Bisher nun war in dieser Beziehung kaum für die nöthigsten Bedürfnisse der hiesigen Akademie gesorgt, nach deren bevorstehender Uebersiedelung in das Bellevue-Schloß aber werden die von ihr innegehabten Räume am Wilhelmshöherthor frei. Es wäre dringend wünschenswerth, daß dieselben, weil einmal zu diesen Zwecken eingerichtet, auch ferner für letztere reservirt blieben. Wenigstens würde es sich empfehlen, diese Räume, bevor man sie anderen Bestimmungen übergiebt, versuchsweise auf einige Jahre zu obigem Zweck offen zu halten. — Unser Kunsthaus, welches sich in seiner seitherigen Anlage und Verwendung wenig rentabel erwies, wird gegenwärtig umgebaut um dann, theilweise zum Schulhaus eingerichtet, von der Stadt übernommen zu werden. Die Ausstellungen des Kunstvereins werden jedoch auch ferner darin stattfinden.

Die Grundsteinlegung des Nationaldenkmals auf dem Niederwald fand am 16. September bei günstigem Wetter statt. Die Betheiligung der Bevölkerung an der Feier war enorm, alle umliegenden Höhen, welche die Aussicht nach dem Denkmalsplatze gewähren, waren mit einer nach Tausenden zählenden Menschenmenge bedeckt. Der Kaiser und die Kaiserin, von dem Publikum enthusiastisch begrüßt, trafen etwa um 12 Uhr in Aßmannshausen ein. Auf dem Festplatze von dem Vorsitzenden des geschäftsführenden Ausschusses begrüßt, nahmen sie in einem eigens errichteten Pavillon Platz. Die Musik intonirte alsdann die Nationalhymne, von welcher ein Vers von der ganzen Versammlung mitgesungen wurde. Nach der Urkundenunterzeichnung erfolgte die Vorstellung der Mitglieder des großen Denkmal-Komité's und der ausführenden Künstler: der Professoren Schilling und Weißbach aus Dresden. Als der Kaiser nach Beendigung der vom Oberpräsidenten Grafen zu Eulenburg gehaltenen Festrede die Hammerschläge vollzog, wurden Kanonenschüsse abgefeuert, die Glocken aller umliegenden Ortschaften begannen zu läuten, und unter Musikbegleitung sang die ganze Festversammlung „Die Wacht am Rhein". Den ersten Hammerschlag that der Kaiser mit den Worten: „Wie mein königlicher Vater einst dem preußischen Volke an dem Denkmal bei Berlin zurief, so rufe ich heute an dieser bedeutungsvollen Stelle dem deutschen Volke zu: Den Gefallenen zum Gedächtniß, den Lebenden zur Anerkennung, den künftigen Geschlechtern zur Nacheiferung!" Auch die Kaiserin that drei Hammerschläge. Nach Schluß der Feier fuhr das Kaiserpaar unter den ununterbrochenen Jubelrufen der Bevölkerung nach Rüdesheim.

R. B. **Die Willibrordikirche in Wesel**, ein Bau des vierzehnten Jahrhunderts von überaus großartiger Anlage und künstlerisch vollendeter Durchbildung, (fünfschiffige Basilika mit Querschiff und riesigem Westthurm), welcher im fünfzehnten Jahrhundert bedeutend gefördert wurde, dessen Fort-

bau im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts jedoch eingestellt und welcher nie vollendet wurde — es fehlen z. B. die Gewölbe im Mittelschiff und Querschiff und der Kapellenkranz am Chor — wurde in den letzten Jahrhunderten über alle Maßen vernachlässigt, so daß das Gebäude nach und nach im höchsten Grade baufällig wurde und kürzlich für den Gottesdienst sogar geschlossen werden mußte. Eine würdige Restauration dieses großartigen und schönen Bauwerkes ist durchaus nothwendig. Der Architekt Flügge in Essen hat einen vortrefflichen Plan zur Restauration des Vorhandenen und zur Vollendung desselben im Sinne des ursprünglichen Entwurfs angefertigt. Seine Ausführung mußte jedoch wegen der bedeutenden Kosten — Flügge's Anschlag beläuft sich auf 280,000 Thaler — unter den jetzt obwaltenden Verhältnissen vorläufig aufgegeben werden. Es ist dafür beschlossen worden, die Restauration vorerst auf das Nothwendigste zu beschränken, die Kirche jedoch, damit sie einen ihrer Bedeutung entsprechenden würdigen Eindruck mache, zu wölben und zugleich den Chor wegen Mangels an Platz in reducirten Formen zu vollenden; es ist Aussicht vorhanden, daß dieser Beschluß bald zur Ausführung gelangen werde.

R. B. Nürnberg. Wie die meisten alten Städte, so verliert leider auch die Stadt Nürnberg, „des deutschen Reiches Schatzkästlein", welche jährlich von vielen tausend fremden Kunstfreunden eben wegen ihres verhältnißmäßig gut erhaltenen mittelalterlichen Gesammtcharakters und wegen ihres großen Besitzes an ältern Kunstwerken verschiedenster Art besucht wird, mit jedem Tage mehr und mehr von den für sie charakteristischen, in ihr anziehenden und daher für sie werthvollen Dingen. Der Abbruch der Stadtmauer mit ihren Thürmen und die Verschüttung des Stadtgrabens schädigen ihren Gesammtcharakter im Aeußern. Im Innern der Stadt werden die alten Häuser mit jedem Jahr in zunehmendem Maße theils umgebaut und modernisirt, theils gänzlich abgebrochen und durch Neubauten in modernem Stil ersetzt. Dabei gehen die alten Portale mit ihren schönen mit kunstvollen Beschlägen versehenen Thüren und Oberlichtgittern, die Wahrzeichen und Erker (hier Chörlein genannt) in den Façaden, die Heiligenstatuen an den Ecken, die alten kunstvollen Giebel, die reich ausgebildeten Dacherker von Holz und vieles Andere meist gänzlich verloren. Die wenigen noch erhaltenen Reste von Façadenmalerei werden überstrichen. So wurden vor einigen Jahren die höchst interessante Darstellung einer Kupferschmiedewerkstatt an dem Harscher'schen Hause in der äußern Laufergasse und im Jahre 1875 die Reste der Façadenmalerei an dem ältesten Flügel des Rathhauses, welche im Jahre 1521 nach Dürer's Entwurf ausgeführt wurde, übertüncht. Gegenwärtig werden die Hoffaçaden des Rathhauses mit einer sehr stumpfen, grauen Farbe, die das schöne Material, aus welchem das Rathhaus gebaut ist, kaum ahnen läßt, überstrichen. Aus dem Innern der Häuser werden die Wandvertäfelungen, die alten grünen Oefen und die Wandschränke, ja selbst die Möbel u. A. entfernt und an Händler oder fremde Liebhaber verkauft. Gerade bei dem Umbau der alten Häuser, welcher eine gänzliche Räumung derselben bedingt, kommt manches Stück interessanten alten Hausraths, das versteckt und vergessen in einer Bodenkammer lag, zum Vorschein. — Mitte September dieses Jahres ist auch ein Werk für Nürnberg verloren gegangen, das Jeder, der Nürnberg kennt, besonders schätzte, nämlich der Ritter, welcher auf einer großen Drachenkonsole unter einem schönen Baldachin an der Ecke des (irrthümlich) sogenannten Pilatushauses am Thiergärtnerthor stand. Es war das (freilich nicht mehr ursprüngliche, denn das Original steht schon seit Jahren im Germanischen Museum) Gewerkszeichen des Hans Grünewalt, eines ausgezeichneten Plattners, welcher am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts Besitzer dieses Hauses war. Dieser Ritter mit Zubehör wurde um 400 Frs. an Goupil in Paris verkauft.

R. B. **Restauration alter Wandgemälde.** Im spätern Mittelalter wurden bekanntlich die Wände und Decken fast aller Kirchen mit figürlichen Darstellungen bemalt. Solche alte Wandmalereien sind in den letzten Jahrzehnten an den verschiedensten Orten unter der sie bedeckenden Kalktünche in sehr großer Anzahl wieder entdeckt und von den Alterthumsfreunden meist mit großer Begeisterung aufgenommen worden. Obgleich diese Wandmalereien in den meisten Fällen sehr roh sind — große Künstler waren auch im Mittelalter selten — sind sie doch von kulturhistorischem Interesse und daher fast überall einer besondern Beachtung werth. Doch hat man sie in den meisten Fällen nicht richtig behandelt. Man glaubte durch eine sogenannte Restauration diese alten Bilder, wie auch die alten Gebäude, in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzen zu können. Dieses ist jedoch bei alten Wandgemälden noch unendlich viel schwieriger, als bei alten Gebäuden. Ja, eine wirkliche Restauration alter Wandgemälde, d. h. eine sorgfältige Konservation der erhaltenen Theile und richtige Ergänzung der fehlenden Theile zu einem harmonischen Ganzen, ist geradezu unmöglich. Sie läuft in den meisten Fällen auf eine gänzliche Uebermalung der erhaltenen Theile des alten Bildes und Ergänzung der fehlenden durch den ausführenden Künstler hinaus. Und selbst wenn diese Uebermalung und Ergänzung mit der größten Pietät, mit besonderem Geschick und mit vollkommenster Kenntniß der Kunst der betreffenden Periode ausgeführt wird, hat man nach einer solchen Restauration nicht mehr das alte Bild, sondern ein neues in der Art des verlornen alten, von welchem man nicht weiß, wie viel daran alt und wie viel moderne Ergänzung ist. Zudem stimmen so restaurirte Bilder mit ihrer eigenthümlichen Art der Darstellung und Zeichnung und ihren lebhaften Farben nicht mehr zu dem Gesammtton des Kircheninnern. Sie werden von der Gemeinde nicht verstanden, gefallen ihr nicht und sind für den Archäologen so zu sagen verloren, haben also eigentlich, trotzdem daß sie viel Geld kosten, keinen Zweck. Man sollte daher alle irgendwie werthvolleren Wandgemälde in ihrem alten, beschädigten Zustande belassen. Dann mag ein Jeder daraus entnehmen, so viel er will oder versteht. Man hat dann ehrwürdige Reste alter Kunst, welche von den Archäologen studirt werden können und an welchen selbst das große Publikum ein gewisses Interesse hat. Sind solche alten Ueberreste durch ihre Darstellung oder ihren Farbenton aber für die Harmonie des Kircheninnern störend, so verdecke man sie mit einem beweglichen Vorhange oder Deckel, unter welchem sie wohlerhalten und für jeden sich dafür Interessirenden zugänglich bleiben.

Berichte vom Kunstmarkt.

Die Auktion Didot.

Wir schulden den Lesern noch einen etwas ausführlicheren Bericht über die Versteigerung der kostbaren Sammlung von Handzeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten aus dem Nachlasse des Herrn Ambroise Firmin-Didot, welche das bedeutendste Ereigniß der abgelaufenen Pariser Auktionssaison bildete. Der gedrängte Raum hat bisher auch nicht ausgereicht, um die Kunstfreunde auf den vortrefflichen illustrirten Katalog aufmerksam zu machen, welcher aus Anlaß der Versteigerung zum Besten der Armen in den Handel kam und jetzt als bleibendes Denkmal des inzwischen in alle Winde zerstreuten Kunstbesitzes eines der feinsinnigsten Sammlers und Kenners unserer Zeit dasteht. Der Katalog*), 541 Seiten und 16 photolithographische Tafeln in 4.

*) Catalogue illustré des dessins et estampes composant la collection de M. Ambroise Firmin-Didot. Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie. 1877. (Tiré à 200 exemplaires).

umfassend, enthält ein sorgfältig gearbeitetes, mit allen erforderlichen Hinweisen ausgestattetes Verzeichniß der 5795 Nummern, aus denen die Sammlung bestand, und zerfällt in fünf Abtheilungen: 1. Handzeichnungen (Nr. 1—104), 2. Kupferstiche (Nr. 105—1856), 3. Holzschnitte und Clairobscurs (Nr. 1857—2289), 4. Historische und Kostümblätter (Nr. 2290—2348) und 5. Porträts (Nr. 2349 bis zum Schluß). Vorausgeschickt sind zwei Aufsätze von Charles Blanc und Georges Duplessis, von denen der erstere den Werth der Sammlung in ihren Hauptbestandtheilen charakterisirt und einige der wichtigsten Blätter besonders hervorhebt, während der letztere die Entstehung des Ganzen an der Hand einer kurzen biographischen Schilderung des Lebens und Bildungsganges Ambroise Firmin-Didot's uns lebendig vor Augen führt. Man wird die von Freundeshand geschriebenen Seiten nicht ohne die aufrichtigste Bewunderung der unermüdlichen Sammlerthätigkeit lesen, die solche Schätze vereinigt hatte, und den Schmerz der Verfasser theilen über das unabwendbare Geschick, das auch dieses edle Werk zerstört hat.

Näher auf das Detail einzugehen, ist hier nicht der Ort. Wir verweisen dafür auf den Katalog, zu dessen Angaben die Auktionspreise die werthvollsten Ergänzungen bilden. Aus der Preisliste sei Folgendes herausgehoben:

Dürer'sche Stiche: Adam und Eva, 3,100 Fr.; der verlorene Sohn, 510 Fr.; die h. Jungfrau, das Kind säugend, 800 Fr.; die h. Jungfrau mit langem, durch ein Band zusammengehaltenem Haar, 2,420 Fr.; der heil. Hieronymus, 4,500 Fr.; der h. Eustachius, 1,700 Fr.; der h. Antonius, 1,140 Fr.; die Versammlung der Kriegsleute, 500 Fr.; die Wirthin und der Koch, 600 Fr.; die Melancholie, 1,000 Fr.; die h. Familie, 600 Fr.; die große Fortuna 515 Fr.; Erasmus von Rotterdam, 810 Fr.; Joachim Patenier, 800 Fr.; das Wappen mit dem Todtenkopf, 920 Fr.; Ritter, Tod und Teufel, 560 Fr.; die Apokalypse Johannes des Evangelisten, 900 Fr.; der Triumphbogen des Kaisers Maximilian, komplettes Exemplar der zweiten Ausgabe, 3,000 Fr.; Triumphwagen des Kaisers Maximilian, 4,050 Fr.

Von Schongauer: Die Geburt Christi, 18,000 Fr.; die Verkündigung, 820 Fr.; die Anbetung der heil. drei Könige, 1,700 Fr.; der Engel der Verkündigung, 950 Fr.; der Erlöser, 1,055 Fr.; der Tod der h. Jungfrau, 2,000 Fr.

Von M. A. Raimondi: Adam und Eva, nach Raffael, 1,900 Fr.; Lucretia, sich den Tod gebend, nach demselben, 1,250 Fr.; das Urtheil des Paris, nach dems., 800 Fr.; Venus, Amor und Pallas, nach dems., 920 Fr.; die Marter des h. Laurentius nach Baccio Bandinelli, 1,000 Fr.

Von v. Dyck: Christus, seine Mutter dem h. Johannes empfehlend, von Bolswert, 2,050 Fr.; Christus am Kreuz, von Wenzel von [illegible]nütz, 1,200 Fr.; Hals, Descartes, von G. Edelinck, 1,[illegible] Fr.; Gellius de Bouma, von C. de Visscher, 805 Fr.; Winius, gen. der Mann mit der Pistole, von dems., 1,510 Fr.; Henriette de Balzac d'Entragues, von Wierx, 1,160 Fr.; Vanloo, die Marquise von Pompadour als Gärtnerin, von Anselin, 510 Fr.; Aved, J. B. Rousseau, von Daullé, 590 Fr.; Largillière, Jakob III. Stuart, von P. Drevet, 695 Fr.; Christine Karoline von Württemberg, Gemahlin des Markgrafen von Brandenburg-Onolzbach, von dems., 880 Fr.; Rigaud, Kardinal Dubois, von P. Imbert-Drevet, 1,000 Fr.; Coypel, Adrienne Lecouvreur, von dems., 1,010 Fr.; ein Todtenkopf, von Wechtlin, genannt Pilgrim, 1,480 Fr.; Ludwig XIV., von R. Nanteuil, 1,810 Fr.; La Mothe Le Vayer, Philosoph, von dems., 1,100 Fr.; der Magdalenentanz, von Lucas v. Leyden, 2,400 Fr.; die heil. drei Könige, von dems., 690 Fr.; die Rückkehr des verlorenen Sohnes, von dems., 700 Fr.; der Poet Virgil, in einem Korbe aufgehängt, 600 Fr.

Von Rembrandt: Das Hundertguldenblatt, 8,550 Fr.; Christus dem Volke vorgestellt, 2,905 Fr.; die drei Kreuze, 7,050 Fr.; Hagar, von Abraham zurückgewiesen, 800 Fr.; der barmherzige Samariter, 1,750 Fr.; der h. Hieronymus, 2,100 Fr.; der knieende h Franciscus, 2,400 Fr.; le tombeau allégorique 2,820 Fr.; la petite Bohémienne espagnole 1,960 Fr.; der Rattengiftverkäufer, 800 Fr.; la femme aux oignons, 950 Fr.; der Schlittschuhläufer, 2,050 Fr.; Lazarus Klap oder le Muet, 800 Fr.; le lit à la française, 3,010 Fr.; der Mönch im Getreide, 1,900 Fr.; die Frau beim Ofen, 870 Fr.; Jupiter entblößt Antiope, 980 Fr.; Ansicht von Omval bei Amsterdam, 950 Fr.; alte Ansicht von Amsterdam, 700 Fr.; die Landschaft mit den drei Bäumen, 2,000 Fr.; der Milchmann, 1,720 Fr.; die Landschaft mit dem Wagen, 2,460 Fr.; die Landschaft mit den drei Hütten, 1,000 Fr.; die Landschaft mit dem viereckigen Thurm, 610 Fr.; der Kanal, 980 Fr.; die die Landschaft mit dem Thurm, 730 Fr ; die Landschaft mit der Strohhütte und dem Heuschober, 1,420 Fr.; die Strohhütte bei dem großen Baum, 580 Fr.; die Landschaft mit den zwei Alleen, 1,980 Fr.; die Tränke, 600 Fr.; die Strohhütte mit dem Plankenzaun, 550 Fr.; das Landgut des Goldwiegers, 1,110 Fr.; Landschaft mit dem weißen Zaun, 3,000 Fr.; das Haus mit den drei Essen, 2,150 Fr.; die Landschaft mit dem Kanal, 3,700 Fr.; Bürgermeister Six, 17,000 Fr.; Uytenbogaerd, gen. der Goldwieger, 6,500 Fr.; J. Lutma, der Goldschmied, 3,900 Fr.; Ephraim Bonus, 1,550 Fr.; der alte Haaring, 2,900 Fr.; der junge Haaring, 1,400 Fr.; Jan Asselin, 1,000 Fr.; der Advokat Tolling, 1,120 Fr.; Rembrandt mit rundem Hut und bordirtem Mantel, 600 Fr.; derselbe zeichnend, 1,000 Fr.; derselbe, sich aufstützend, 5,730 Fr.; die weiße Negerin, 3,005 Fr.; die große Judenbraut, 4,005 Fr; die lesende Frau, 2,650 Fr.

Der Kopf einer Kuh, von P. Potter, 760 Fr.; Tocquée, der Graf Estherhazy, von Schmidt, 1,020 Fr.; Rigaud, Mignard, von dems., 1,320 Fr.; der Marschall von Turenne, von R. Nanteuil, 710 Fr.; Maria Luise von Gonzaga, zweite Gemahlin von Wladislaus VII., 1,010 Fr.

Falck, Nicolaus Copernicus, 400 Fr.

v. Dyck, Cromwell, stehend, von Faithorne, 1,550 Fr.

Ester und Ahasverus, Holzschnitt nach Cousin, 1,000 Fr.

Maria Stuart, Büste, im Oval mit allegorischen Blumen und Darstellungen ihrer Hinrichtung, in der Art von Th. Leu, 900 Fr.; v. Dyck, Karl I. und Henriette, stehend, gest. von Strange, 660 Fr.; ders., Karl I., stehend im Königsmantel, von dems., 900 Fr.; Cromwell, von W. v. de Velde, 805 Fr.; Karl II. und Katharina von Braganza, von van Hoven, 600 Fr.; die Reise von Katharina, Infantin von Portugal, zur Vermählung mit Karl II., von Dirk Stoop, 1,000 Fr.

Porträt von F. Franck, gest. von v. Dyck, 480 Fr.; J. Sutermans, von dems., 1,000 Fr.; Jean de Wael, von dems., 770 Fr.

Tentation diabolique, deutsche Schule, anonym, fast identisch mit dem ersten Blatte der Ars moriendi, 980 Fr.; Urtheil Salomo's, Schule von M. Schongauer, 4,060 Fr.; Kreuzabnahme, gleiche Schule, 500 Fr.; die Anbetung der h. drei Könige, von Johann v. Köln, 400 Fr.

Handzeichnungen: Anonym, h. Kunigunde, 400 Fr.; Baldung, stehender Krieger mit einer Dame, 430 Fr ; Dürer, heil. Katharina, 300 Fr; Porträt von M. Wohlgemuth, 2,605 Fr.; desgleichen, Porträt seiner Mutter, B. Haller, 4,900 Fr.; desgl., Porträt von G. Rosensperger, 5,100 Fr.; desgl., Porträt eines vlämischen Bürgers, 5,500 Fr.; desgl., Porträt eines jungen Herrn, 1,955 Fr.; desgl., Porträt von H. Morley, 3,000 Fr.; desgl., Porträt von U. Varnbühler, 1,405 Fr.; desgl., Porträt einer jungen Dame, 1,900 Fr.; Holbein, Porträt einer schweizer Dame, 300 Fr.

Goltzius, Porträt einer Frau, 400 Fr.; Lucas von Leyden, Josef von seinen Brüdern verkauft, 255 Fr.; Rembrandt, Hagar dem Abraham durch Sara zugeführt, 380 Fr.; Visscher, Corn. de, Porträt von J. Cornelisz, 225 Fr.; Wierx, Diana mit ihren Nymphen im Bade von Aktäon überrascht, 220 Fr.

Carmontelle, Herr und Frau Blizet und Herr Le Roy, 315 Fr.; Cousin, der Erlöser vom Kreuze abgenommen, 250 Fr.; Prudhon, Daphnis und Chloë im Bade, 2,020 Fr.; Raffael, Noah's Frau mit zwei Kindern, 290 Fr.

Das Gesammtresultat des Verkaufs belief sich auf 626,575 Fr.

Zeitschriften.

The Academy. No. 282.
Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié d'Alphonse Legros, von F. Wedmore. — Art letter from Paris, von Ph. Burty.

Journal des Beaux-Arts. No. 18.
Le salon de Gand. — Exposition intime d'architecture à Bruxelles.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 9.
Beiträge zur Geschichte Jamitzer's, von Mummenhoff. — Oblateneisen des 16. Jahrh. im germanischen Museum, von A. Essenwein.

L'Art. No. 144. 145.
Juan de Arellano, von A. de Buisseret. — L'oeuvre de Rubens au Louvre. La Galerie Medicis, von A. Cartault. (Mit Abbild.) — Lettres anglaises, von J. Dubouloz. — Lettres inédites d'Eugène Delacroix, von J. J. Guiffrey. — L'esprit des Morts. — Essai de Bibliographie céramique, von Champfleury. — Le trésor de la maison impériale et royale d'Autriche et le musée I et R. des armures à Vienne, von T. Chasrel. (Mit Abbild.) — La société des amis des arts de Reims, von E. Véron.

Gewerbehalle. Lief. 11.
Moderne Entwürfe: Harfe; Himmelbett; Tisch u. Stuhl; Weinkühler; Kachel-Ofen; Riechfläschchen und Dose; Majolica-Schale; Tapetenmuster.

Auktions-Kataloge.

C. G. Börner in Leipzig. Am 5. November Versteigerung der zweiten Hälfte der am 8. Oktober bereits halb versteigerten holländischen Kupferstichsammlung. Buchstabe N—Z. (2113 Nummern.)

Eingesandt.

Geehrter Herr Redakteur!

Erlauben Sie mir, eine Glosse der Anmerkung beizufügen, welche in Nr. 50 der „Kunst-Chronik" vom 20. Sept. d. J. die Besprechung des Cermak'schen Bildes begleitet.

Man ist froh, wenn man sich aus dem politischen Getriebe in ein Gebiet retten kann, auf dem man allen diesbezüglichen Kummer und Aerger zu vergessen das Recht hat. Um so unangenehmer ist es, wenn das Gespenst der politischen Parteileidenschaft auch da zu spuken beginnt. — Die Kunstschriftstellerei ist unstreitig ein politisch vollkommen neutrales Gebiet, wenn auch die Kunst selbst, als Bild der Zeit, sich mancher politischen, ich will nicht sagen „Anspielung, aber doch Anregung nicht entziehen kann. Cermak's Bilder sind ausgezeichnet, was Charakteristik der Zeichnung, Harmonie und Kraft der Farbe anbelangt; der Inhalt ist so gut wie nur möglich dargestellt, — was kümmert es den Aesthetiker, ob dieser Inhalt ein „südslavischer Schmerzensschrei" ist oder nicht? Was soll der Ausdruck „gemalter Panslavismus" in einem wissenschaftlichen Fachjournal? — Das Stärkste an der ganzen Anmerkung aber ist die Bezeichnung der südslavischen Gebiete als jener, in welchen „Türken und Slaven einander Gewalt mit Gewalt, Gräuel mit Gräuel vergelten"; denn damit wird direkt eine durchaus noch unentschiedene Tagesfrage in die Kunstchronik gezogen. — Um nicht in den Fehler ihres Glossators zu verfallen, werde ich hierüber jede Diskussion vermeiden, nur möchte ich den Herrn Kritiker daran erinnern, daß es eben Zeiten und Umstände giebt, in denen Menschen und Völker vor der Alternative stehen: Hammer oder Ambos zu sein, und daß die südslavischen Völker ritterliche Eigenschaften genug besitzen, um einem ausgezeichneten Künstler darstellungswürdig zu erscheinen, wenn sie auch zeitweise tausend Gräuel mit Einer Gewaltthat vergelten.

Hochachtungsvoll
Dr. Isidor.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

25. Oktober



Nr 2.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die akademische Kunstausstellung zu Berlin. II. — Hans Wilhelm Kreß von Kressenstein über Dürer. — Hirsch, Der Formenschatz der Renaissance. — Kunstlagerkatalog von F. Meyer. — Bovy †. — Kasseler Kunstverein; Stuttgart; Nürnberg. — Aus Innsbruck. — Leipziger Kunstauktion. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Inserate.

Die akademische Kunstausstellung zu Berlin.

II.

Wenn wir den Begriff des Historienbildes auch möglichst weit begrenzen und selbst das mythologische Genre einerseits und das moderne Schlachtengemälde andererseits mit einbegreifen, kommt dennoch wenig Material zusammen, das sich als Grundlage einer Beurtheilung darbietet, die sich auf das absolut Würdige beschränken will. Es sind zwar auffallend viel Bilder vorhanden, deren Stoffe der Mythologie und der Sagengeschichte entlehnt sind, aber all' dieser mythologische Plunder zerstiebt in Nichts vor zwei ernsten, hochbedeutsamen Schöpfungen E. Bendemann's und A. v. Heyden's. Der würdige Altmeister der Düsseldorfer Schule hat uns die trauernde Penelope gemalt, wie sie schlaflos auf ihrem Lager sitzt und leidvoll in's Leere starrt, des fernen Gemahls gedenkend. Sie hat die Hände über dem Knie verschränkt und das Gewand ist von dem fein modellirten Rücken herabgeglitten, auf den eine brennende Lampe ihren glührothen Reflex wirft. Zur Seite des Bettgestells fällt ein grüner Teppich aus schwerem Wollenstoff von der Decke herab. Er giebt einen wirksamen Hintergrund für die ernste, imposante Gestalt ab, die nach den Traditionen des historischen Stils in Lebensgröße dargestellt ist. Der Maler hat sich um die Beobachtung archäologischer Treue nicht viel gekümmert. Auf dem Ruhebett liegt eine Schlummerrolle, deren Muster aus einem moderen Tapisseriegeschäft hervorgegangen zu sein scheint, und auch das Bettgestell entspricht keineswegs der Beschreibung, die uns Homer von dem Meisterwerke des erfindungsreichen Odysseus entworfen hat. Aber die Gestalt der trauernden Penelope athmet eine wahrhaft antike Größe und Einfachheit. Sie ist mit jenen Heroinen verwandt, von denen uns die plastische Kunst der Griechen so herrliche Abbilder hinterlassen hat, mit den drei Thauschwestern vom Parthenon und mit der trauernden Ariadne. Das Bild zeigt in seiner kräftigen, wenn auch etwas harten Farbengebung und in seiner mit vollster Sicherheit durchgeführten Zeichnung, daß die Hand des greisen Meisters noch keineswegs erlahmt ist.

A. von Heyden hat den Moment dargestellt, wie Oedipus das Räthsel der Sphinx löst. In einsamer Gebirgsgegend hockt das Fabelthier auf einem Felsen. Sein Antlitz trägt die Züge eines ernsten, schönen Weibes. Dunkle Locken, die sich schlangengleich wie die Haare der Medusa ringeln, umrahmen die hohe Stirn. Oedipus hat eben das verhängnißvolle Wort gesprochen, die Sphinx erhebt die eine ihrer Löwenpranken und starrt ihren Ueberwinder mit dem Ausdrucke starren Entsetzens an. Auch dieses Bild trägt den Charakter antiker Größe. Seine Dimensionen sind jedoch weitaus geringer, als die des Bendemann'schen Bildes. Oedipus ist etwa in halber Lebensgröße dargestellt. Hier ist durch die Beschränkung, die sich der Künstler auferlegt hat, durch die möglichste Zurückhaltung in Verwerthung malerischer Effekte der große Eindruck erzielt. Die düstre Felsgegend ist trefflich für den tragischen Moment gewählt. In diesem einfachen, heroischen Stile, so denke ich mir, mag Polygnot seine Helden der epischen Sage in den athenischen Propyläen gemalt haben. Leider kommt die große Feinheit, mit der unser Künstler den nackten Körper des Oedipus durchgeführt hat, bei der unbarm-

herzig schneidigen Beleuchtung der Ausstellungsräume nicht zur Geltung. So sehr man mit den Prinzipien, denen Baurath Orth bei der Erbauung und Beleuchtung des provisorischen Ausstellungsgebäudes gefolgt ist, einverstanden sein muß, so wenig hat ihre Durchführung in praxi die Erwartungen befriedigt. Man war Anfangs durch die gleichmäßig erhellten Räume überrascht, geblendet. Es gab keinen dunklen Punkt im buchstäblichen Sinne. Doch stellten sich bei näherer Prüfung manche Uebelstände heraus, deren empfindlichster eben die gleichmäßige, scharfe Beleuchtung ist. War in dem alten Akademiegebäude zu wenig Licht, so ist in dem Provisorium zu viel. Es fehlt an kleinen Kabineten mit gedämpftem Lichte, die für das kleine Genre, für die soi-disant „Kabinetstücke" dringend nothwendig sind. Da haben wir z. B. zwei allerliebste Kleinigkeiten von Adolf Menzel und Gustav Richter. Auf dem Bilde des ersteren vereinigt sich eine vornehme Gesellschaft in Renaissancekostümen um einen Kamin, der seinen rothen Schein auf die Gesichter wirft, lauter Charakterköpfe echt Menzel'scher Faktur. Das kleine Bildchen verliert sich an der großen Wand unter den großen Bildern. Seine wunderbaren Feinheiten sind kaum für das schärfste Auge erkennbar. Man muß mehr kombiniren, als man sieht. Auch Richter's Hausfrau in elegantem Schlafrock, die beim Abstäuben in ihrem prächtigen Boudoir auf ein Porträtalbum gestoßen ist und darin blättert, ein Miniaturbildchen à la Mieris und Dov, verschwindet unter den grellen Effektstücken, die mit weislicher Berechnung auf das scharf einfallende Licht gemalt sind.

Man fängt nämlich bereits an — und darin liegt eine Gefahr, die für unsere Kunstentwickelung von schwersten Folgen sein kann — auf das Licht in unserem neuen Ausstellungsgebäude zu spekuliren. Man verzichtet auf jede feinere Ausführung und Vertiefung und sucht um jeden Preis zu blenden. Nach meinem ersten orientirenden Artikel über die akademische Ausstellung in der „Kunstchronik" (Nr. 50 des vorigen Jahrgangs) schrieb mir einer unserer ersten Maler in Bezug auf diese Gefahr einige Worte, die ich hier mittheilen will, weil sie den Nagel gerade auf den Kopf treffen: „Unser ‚Pfahlbau' mit seinem schneidigen Lichte drängt zu breiter, oberflächlicher Behandlung; nur was dekorativ gemalt ist, wirkt; feines Naturstudium geht verloren. An dem Pfahlbau geht ein gut Stück Kunst in den Sumpf."

Der Erbauer folgte, wie bemerkt, den besten Prinzipien. Nur bedürfen diese Prinzipien einer Modifikation, die meines Erachtens leicht zu bewerkstelligen ist. Dünne Linnenvorhänge würden das Licht zur Genüge abschwächen, ohne die Helligkeit der Räume auch nur im mindesten zu beeinträchtigen, und mit ebenso leichter Mühe würden sich kleine Compartimente für die Cabinetsmalerei herstellen lassen.

Ein solcher Maler, der in dekorativer Manier auf den blanken Effekt hinarbeitet, ist Norbert Schrödl, ein talentvoller junger Künstler, dessen Erstlingsarbeiten zu den schönsten Erwartungen berechtigten. Es offenbarte sich in ihnen ein feines Gefühl für anmuthige Form, ein feiner poetischer Sinn, eine liebenswürdige Phantastik. Ein Aufenthalt in Rom scheint auf den Künstler nicht fördernd eingewirkt zu haben. Sein „Raub der Sabinerinnen", eine riesige Leinwand mit überlebensgroßen Figuren, legt wenigstens kein günstiges Zeugniß davon ab. In seiner oberflächlichen, fast rohen Behandlung, in seinem kreidigen kalten Ton wirkt es beinahe wie ein Fresco von Guido Reni oder Domenichino. An den ersteren erinnert auch eine Fortuna, die — etwas wunderlich ausgeklügelt — auf dem Postament einer Säule steht und eine Seifenblase in die Luft entsendet hat. Ueber diesen Bildern schwebt obenein noch das Gespenst der Langenweile, das sich auch auf anderen Gemälden ähnlichen Schlages recht breit macht, z. B. auf einem riesengroßen, figurenreichen Historienbilde von H. Louis in Berlin, „Junius Brutus zeigt dem Volke von Collatia den Leichnam der Lucretia". Schauß in Weimar hat gar den lebensgroßen Leichnam des vom Meere ausgeworfenen Leander in den trockensten akademischen Formen gemalt. Der Jüngling ist selbstverständlich ganz unbekleidet; das Meer ist indessen so taktvoll gewesen, alle diejenigen Theile, von denen man sich im anderen Falle hätte erröthend abwenden müssen, mit Seetang zu verhüllen.

Die religiöse Malerei ist durch ein liebliches Madonnenbild von dem alten Düsseldorfer Ittenbach, durch zwei nichtssagende Spielereien von Plockhorst und durch ein koloristisches Effektstück ersten Ranges vom Grafen Harrach vertreten. Der historische Vorgang ist ziemlich Nebensache. Der Erzvater Abraham steht auf einsamer Felsspitze, im Begriff, seinen Sohn zu opfern. Da ist die Stimme des Engels an sein Ohr gedrungen, das Opfermesser ist seinen Händen entglitten, und er wendet sich nach der Richtung, von wo die Stimme gekommen. Der Knabe kauert sich etwas fröstelnd zusammen; es weht ein heftiger Wind auf der Höhe. Davon zeugt auch das weiße, lang herabwallende Bart- und Haupthaar des Patriarchen, das vom Winde gepeitscht wird. Diese Figuren erscheinen zu winzig, zu elegant für die grandiose Landschaft, die sich in weiter Perspektive ausdehnt. Schwarzes Gewölk verdeckt den Horizont; nur links vom Beschauer, wo man sich den göttlichen Boten zu denken hat, ist ein breiter Lichtstrom durch die Wolkendecke gedrungen, der sich in goldenen Fluthen auf den ehrwürdigen Greis ergießt und ihm ein leuchtendes Relief verleiht. In der Verbindung einer großartigen Gebirgsscenerie mit einer originellen, frappirenden Beleuchtung liegt der unsagbar fesselnde

Reiz des Bildes. Man macht seinem Schöpfer oft den Vorwurf des Dilettantismus. Und doch haftet allen seinen Arbeiten ein großartiger Zug an, den wir bei vielen Künstlern „von Profession" nur zu oft vermissen.

Die belgischen Historienmaler fehlen selten auf einer Berliner Ausstellung. De Biefve schafft noch unermüdlich weiter. Aber von dem glänzenden Kolorit, das einst halb Europa blendete, ist heute nichts mehr zu finden, und der Geist der Langenweile geht auch in seinen Schöpfungen um. Nur der noble Zug, der an v. Dyck erinnert, ist ihm von dem alten Glanze noch geblieben. Eine figurenreiche Komposition von Emile Wauters, „Maria von Burgund schwört, die Privilegien der Stadt Brüssel zu respektiren", welche für das Rathhaus in Brüssel bestimmt ist, zeichnet sich ebenfalls durch einen gewissen Adel der Ausdrucksweise aus. Auch ist, wie dieses Bild lehrt, unter den Belgiern noch das Gefühl für historischen Stil lebendig, das in Deutschland allgemach zu verschwinden beginnt.

Die Renaissance ist selbstverständlich der Hauptstummelplatz für unsere sogenannten Historienmaler, besonders seitdem das Kostümstudium mit einem wahren Feuereifer betrieben wird. Aber nur wenigen enthüllt sich das Mysterium, Mensch und Kostüm zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden. Die meisten dieser prächtig ausstaffirten Renaissancebilder nehmen sich wie Maskeraden aus. Obenan steht leider Karl Becker, der sich in jüngster Zeit in erschreckendster Weise verflacht hat. Seine Malweise ist im schlimmsten Sinne dekorativ geworden, seine Figuren gleichen ausgestopften Puppen ohne Knochengerüst: es ist die denkbar trivialste Mache, die auf den rohesten Effekt hinarbeitet. Dagegen hat Joseph Flüggen ein äußerst liebenswürdiges Genrebild aus jener glücklichen Zeit gemalt, an der unsere Sehnsucht hängt, eine Scene aus dem bunten Leben der Fugger: „Regina Imhof, spätere Gemahlin Georg Fugger's, empfängt die Brautgeschenke." So feierlich auch der Vorgang, so weihevoll die Stimmung der Anwesenden ist, es ruht auf der ganzen Scene ein Zug echt deutscher Gemüthlichkeit und Innigkeit und jenes unbeschreibliche Etwas, das ein Historienbild von dem leeren Kostümbild unterscheidet. A. R.

Hans Wilhelm Kreß von Kressenstein über Dürer.

Im königl. Kupferstichkabinet zu Berlin befindet sich ein Folioband, den Hans Wilhelm von Kressenstein angelegt hat, um darin Notizen über Dürer — vielleicht auch noch über andere Künstler — aufzunehmen. Es sind nur einige Blätter beschrieben, und der Inhalt dieser Schrift dürfte immerhin für Kunstfreunde und Forscher einiges Interesse besitzen, da sie dem Ende des 16. Jahrhunderts angehört und der Autor noch aus lebendig fließenden Quellen schöpfen konnte.

Zuerst begegnen wir einem Verzeichniß der Kupferstiche und Holzschnitte A. Dürer's. Der sogenannte Degenknopf Maximilian's kommt darin als „kleines Crucifix" vor, dagegen fehlen die anderen Niellen (Veronica, Hieronymus und Urtheil des Paris); sie müssen bereits damals unauffindbar gewesen sein. Hubertus kommt als Eustachius vor, Genovefa als Joh. Chrysostomus. Bei der großen Fortuna steht die Bemerkung: Dürer's Hausfrau. Der Raub der Amymone heißt: Neptun mit eim weib. Die vier nackten Frauen heißen: die vier nakenden weiblein oder Sybillen. Ritter, Tod und Teufel wird also angeführt: Philippus Rhink, Einspenniger, Als Er sich Nächtlicher Weil verirrt, der Todt vnd Teufel Ihme erschienen ist A° 1504.

Die Holzschnitte heil. Katharina, heil. Barbara, die Bartsch im Appendix zu den zweifelhaften Werken Dürer's zählt, gelten hier als zweifellose Originale, ebenso der „Mumerey-Tanz", dessen Holzstock Derschau besaß und in seinem bekannten Werke abdruckte.

Nach diesem Verzeichniß steht Folgendes, was ich wörtlich, mit Beibehaltung der Orthographie, hersetzen will:

„Dieses oberzehltes alles hab Ich Hanns Wilhelm Kreß von Kressenstain deß Inneren Rhats zue Nürmberg aus den Rechten originalibus, mit vleis vnnd gueter nachrichtung außgeschrieben, vnnd hierin in diß Buch zu Thun. Dieses großen Künstlers vnnd desselben Nahmens unsterblichkeit, weilen er meiner Lieben Vor Eltern Seeligen gueter Freund vnnd Bekanter gewest ist, seine getruckhte Kupferstücke vnd Holzschnitt, so viel Ich davon von meinen geliebten Eltern, wie auch andern Meinen gueten Freunden, vnd sonsten zukauffen bekommen mögen, neben denselben nachstichen zuesammen gebracht vnnd solches meiner Lieben posteritet, dem Geschlecht der Kressen, weilen man derselben künfftig etwan nit wohl mehrs darvon wird bekommen können, Also hiemit wohlmeinend, alß ein kleines gedechtnus vfzubehallten, wissentlich hinterlassen wollen. Actum. Nürmberg den sechsten Monatstag Septb. des Sechszehnhundert fünf vnd zwanzigsten Jahrs."

Darauf folgt unmittelbar eine Nachricht über einzelne Gemälde Dürer's, die hier gleichfalls folgen möge, da Dürerfreunde jede noch so kleine Notiz über den großen Künstler interessiren dürfte.

„Was Albrecht Dürer von Farben alhie gemahlet, wo eines vnd das Andere dieser Zeit hinkommen ist:

Vf dem Rhathauß In Einer Stueben ist Kayser Maximiliani I Conterfait, so Er Anno 1512 von Wasserfarben gemahlet, welches Ein E. Rhat hernacher verschenckt.

A° 1500 hat Er Dürer sich selbsten Abconterfait,

so auch Im gemeltem Gemach gestanden, vnd hernacher von Einem E. Rhat auch verschenket.

Dann auf Zweyen tafeln, in formb Eines Altärleins, vf welchen Seines Vatters vnd Sein Albrecht Dürers Prust Bild gestanden, so er A° 1503 gemahlet, vnd hernacher Ingleichen von Einem E. Rhat verschenkt worden.

Dann hat Er die vier Complexiones, In formb der Apostel St. Peter, Johannis, Pauli vnd Evangelisten Marci, Lebensgröß, kurz vor Seinem absterben, solches Einem E. Zur gedächtnus vfs Rhathaus verehret, so hernacher herrzog Maximilian In Bayern außgebetten vnd an dessen Statt eine Copey gemacht worden, so vf dem Rhathauß noch zusehen.

Mehr hat gedachter herzog von Einem E. Rhat alhier außgebetten, den Altar von der Geburt Christi, so Bey Sanct Catharina gestanden, vnd vom Dürer gemalt gewest, darvon Jobst Harrich Eine Copey gemacht, so an die stell des Originals gesezt worden.

Ferner hat gedachter Herzog von Georg Christoff Behaim Ein Salvatoris Haupt so auch der Dürer gemahlt, käuflichen bekommen, vnd hernach seinem Herrn Vetter den Großherzogen von Florenz verehrt.

Carol. Holzschuer, dessen Ehewürtin Eine Gruberin gewest, hat durch Albrecht Dürer die abnehmung Christi In Eine große tafel mahlen, vnd dieselbe In die Capellen vf St. Johannis Kirchhoff stellen lassen, es hat aber Herr Sigmund Gabriel Holzschuer solche dem Martin Peller allhier A° 1622 verkaufft, doch zuvor Eine Copey davon genomen vnd solche der Holzschuerischen Stifftung sampt dem Geldt vberantwortet.

Deßgleichen hat Hieronymus Holzschuer, dessen Ehewürtin Eine Münzerin gewest, sich A° 1526. vom Dürer abconterfaien lassen, welches In den Harßdörfischen Behaussung hinter den Terzeln noch zubefinden.

Eine Copia Adam vnd Eva lebensgroß, so der Dürer gemacht vnd vf dem Rhathauß in Einer großen Stueben henget.

Von Wasserfarben, gar kleine vf Perment, hat Dürer A° 1504. Crescentiam, Wilibald Pirckhaimers Ehewürthin, geborene Rieterin, seeliges Absterben, gemahlt, so bey dem Hanns In Hoff allhier, vf St. Egidien Hoff etwan noch zusehen sein wirdt.

Es seind zwar noch mehr von Ihme gemahlte Stückh alhier gewesen, welche mehrerenthails vmbs Geld verkaufft vnd dissipirt worden, daß also fast nicht alhie zubefinden ist.

Zue Franckfort am Main ist auch Ein Altar in Einer Kirchen gestanden, welchen obgedachter Herzog In Bayern auch bekommen, an dessen statt hat Jobst Harrich zu Nürmberg Eine Copiam gemacht, weiln selbiger fast für den Besten Copisten In Teütschland, da zumahl ist gehalten worden.“ J. E. W.

Kunstliteratur.

Der Formenschatz der Renaissance. Eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler und Gewerbetreibende u. s. w. herausgegeben von Georg Hirth. Leipzig, Hirth. 1877. 1. Heft. Preis: 1 Mark.

Unter den zahlreichen Publikationen der jüngsten Zeit, welche die lange vergessenen Schätze der Kunst unserer Altvordern wieder an's Tageslicht zu ziehen und der lebenden Generation als Muster vorzuführen sich bemühen, ist dieses eben erschienene Werk des rührigen Münchener Autors und Verlegers eine der beachtenswerthesten. Nicht nur wegen seines beispiellos billigen Preises — jedes der Hefte zu 1 Mark enthält 12—16 Blätter, — sondern vornehmlich wegen der Gediegenheit seines Inhalts und seiner Ausstattung.

Das Werk darf als eine Ergänzung von Seemann's „Renaissance“ und Lübke's Geschichte der Baukunst jenes Zeitalters betrachtet werden. Während in diesen beiden Publikationen das Hauptgewicht auf die Architektur und die architektonische Dekoration gelegt ist, faßt Hirth's Unternehmen zunächst hauptsächlich die Kleinkunst im Gewerbe und das Ornament im Allgemeinen in's Auge; nur in den späteren Heften werden auch architektonische Verzierungen mit berücksichtigt werden.

Als Hauptquelle soll die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts in ihren bedeutendsten Erscheinungen dienen, ohne jedoch die Blüthen der italienischen Renaissance auszuschließen. Dürer's und Holbein's phantasievolle Erfindungen für die Buchverzierung, für den Wappen- und Waffenschmuck u. dergl., die Entwürfe eines Hans Mielich zu den Prachtrüstungen französischer Könige, Georg Wechter's reizende radirte Vorlagen für Goldschmiedgeschirre, die Zeichnungen von Virgil Solis für Waffenschmiede und Goldarbeiter, Peter Flötner's Vignetten, Fries- und Füllungsornamente, endlich die zahlreichen schönen Bordüren und sonstigen Verzierungsmotive, welche die Beham, Aldegrever, Altdorfer u. s. w. für alle Arten gewerblicher Kunst in ihren Stichen und Holzschnitten uns hinterlassen haben, bilden den wesentlichen Inhalt des Hirth'schen Sammelwerkes. Wir legen das größte Gewicht darauf, daß dieses Programm nur die beste Zeit der deutschen Renaissance umfaßt und die manieristische Verwilderung des Stils, welcher die Kunst jener Epoche zu bald erlag, fern zu halten sucht. Es ist dies doppelt erfreulich als Gegendruck gegen die barocken Strömungen, die sich in der heutigen Kunst mannigfach Bahn gebrochen haben und unserem jungen kunstgewerblichen Aufschwung ein rasches Ende zu bereiten drohen.

Die Tafeln sind durch Facsimilelichtdruck, meistens in der Größe der alten Originale, auf elegantem gelb-

lichem Papier hergestellt, und mit Unterschriften und kurzem begleitenden Text versehen, in welchem über die Provenienz und Beschaffenheit der Vorlagen einige nähere Angaben gemacht werden. Weitere Anweisungen über den besten Gebrauch der einzelnen Muster, die vielleicht manchem Künstler und Gewerbtreibenden erwünscht gewesen wären, hat der Herausgeber den Lehrern an den kunstgewerblichen Fachschulen und Museen überlassen, für deren Apparat das Werk die fördersamste Ergänzung bildet.

Nach dem Vorbilde des ersten Heftes soll jede Lieferung möglichst vielseitige Anregungen bieten. Am Schluß werden Sachregister die Uebersicht nach Gewerbszweigen, Gegenständen und Meistern herstellen helfen. Für solche Käufer, die sich nur für einen speziellen Kunstzweig interessiren, ist die Anordnung getroffen, daß nicht nur jedes Heft, sondern auch jedes einzelne Blatt auf Verlangen einzeln zu haben ist. Die Verbreitung des Werkes ist damit in jeder Form und Ausdehnung ermöglicht.

Wir glauben nach diesen Angaben der Versicherung überhoben zu sein, daß die Hirth'sche Publikation der wärmsten Empfehlung würdig ist und wünschen ihr bei unsern Künstlern und Gewerbtreibenden, sowie in den Schulen und Museen den wohlverdienten Erfolg. L.

Kunsthandel.

+ **Kunstlagerkatalog von Franz Meyer in Dresden.** In letzter Zeit sind uns Kunstlagerverzeichnisse äußerst spärlich in die Hand gekommen, und doch haben sie für den Sammler stets einen besonderen Reiz. Denn während man bei Auktionen mit unbekannten Gegnern zu kämpfen hat, wodurch man in Verlegenheit kommt, die Höhe des Preises für ein gewünschtes Blatt zu bestimmen, rechnet man hier mit gegebenen Faktoren, und sind diese nicht zu hoch angesetzt, so wird der Sammeleifer um so mehr angeregt. Vor uns liegt der dritte Kunstlagerkatalog des Dresdener Kunsthändlers Franz Meyer, und nach dem Gebotenen zu schließen dürfte er von Kunstsammlern mit Freude begrüßt werden. Der Inhalt ist mannigfaltig, unter die 1490 Nummern des Katalogs theilen sich die besten Stecher und Radirer aller Schulen; einzelne Meister, wie Hollar, Houbraken, Edelinck, Nanteuil, Wille, Drevet sind sogar sehr reich vertreten, insbesondere ist das Werk G. F. Schmidt's sowohl der reichen Auswahl, als des vorzüglichen Zustandes wegen hervorzuheben. Unter den 240 angebotenen Blättern dieses Künstlers begegnen wir vielen Seltenheiten und frühen Abdruckszuständen, so nennen wir: Le Pélerinage de Piété, die Porträts von Scarlatti, Parrocel, Christian August von Anhalt (vor der Schrift), Elisabeth von Rußland, Rasumowsky (1. Abdruck), Mounsey, das Blatt l'adolescence mit Schmidt's Namen, der Mann mit der Sammtmütze im Probedruck und viele andere. Ueberhaupt ist die Sammlung an Bildnissen reich, und die besten Porträtstecher sind mit vielen ihrer Blätter vertreten, wie van Dalen, Delff, Pontius, Wille. Von Rembrandt wird ein vorzügliches Exemplar des sogenannten Hundertguldenblattes angeboten, auch die Sixtinische Madonna von Fr. Müller ist vorhanden, ferner schöne Grabstichelblätter von Boucher-Desnoyers, Longhi, J. G. Müller, Schultze, Steinla u. a. m. Die Preise sind im Verhältniß zu der heutzutage üblichen hohen Taxation sehr mäßig zu nennen.

Nekrolog.

Bovy †. Aus Genf meldet man den Tod des hochbejahrten J. F. A. Bovy, eines der berühmtesten Graveure unserer Zeit. Im Jahre 1795 in Genf geboren, verrieth er schon in frühester Jugend große Anlagen für die Zeichenkunst. Nachdem er seine ersten Studien in den Genfer Schulen und Kunstwerkstätten gemacht, begab er sich nach Paris, wo er in das Atelier des Graveurs Pradier, des älteren Bruders des berühmten Bildhauers, eintrat. Im Jahre 1831 betheiligte er sich zum ersten Male an der dortigen Kunstausstellung, auf der die Vorzüglichkeit seiner Werke sofort volle Anerkennung fand, und daß von da an sich von Jahr zu Jahr sein Ruhm vergrößerte, beweisen die vielen ihm ertheilten Medaillen und der Orden der Ehrenlegion, welchen er im Jahre 1843 erhielt. Namentlich zeichnete er sich im Graviren von Denkmünzen aus. Seine berühmtesten Werke dieser Art sind die Denkmünzen zu der Feier des Reformationsjubiläums (1835), der Schlacht an der Alma (1857), der Weltausstellung von 1855 und endlich zahlreiche Porträtmedaillen, unter denen die des Kaisers Napoleon I., Franz Arago's, Goethe's, Liszt's, Chopin's, Paganini's und des Generals Dufour zu nennen sind. Kurz, er war ein würdiger Nachfolger des großen Dassier und der Genfer Graveure des 18. Jahrhunderts. Seit einer Reihe von Jahren war Bovy nach Genf bleibend zurückgekehrt, ohne seiner Kunst zu entsagen, und erst neuerdings bewiesen zwei ausgezeichnete Medaillen, welche gegenwärtig im Athenäum zu Genf ausgestellt sind, daß weder die Lebhaftigkeit seiner Phantasie, noch die bewunderungswerthe Sicherheit seiner Hand durch das Alter verloren hatten. Der Tod Bovy's ist nicht nur für die Genfer Kunst ein großer Verlust, sondern auch für die von ihm auf so hohe Stufe der Vollendung gebrachte Graveurkunst im Allgemeinen.

(Köln. Zeit.)

Sammlungen und Ausstellungen.

W. **Kasseler Kunstverein.** Es ist aller Anerkennung werth, welche großen Fortschritte unsere neuere Kunst in der Behandlung des Kolorits und in Wiedergabe der Natur gemacht hat. Wenn man aber, jahraus jahrein, die Mehrzahl der Künstler mit mehr oder weniger Talent und Behagen die naturalistischen Pfade wandeln sieht, so ist es doch eine erfreuliche Erscheinung, wenn einmal ein Künstler mit einem Werk hervortritt, welches uns auch die höheren Aufgaben der Kunst wieder vor Augen stellt. Zu diesen Betrachtungen führte uns H. Schlösser's großes Gemälde, „Theseus und Ariadne", welches vor Kurzem in unserem Kunstverein ausgestellt war, und das unter den neueren Werken mythologischer Richtung jedenfalls eine hervorragende Stellung behauptet. Der Künstler hat den Moment der Werbung des Theseus um Ariadne zur Darstellung gewählt, weil sich derselbe am meisten für die malerische Behandlung eignet. Der an hohem Felsgestade sitzenden Tochter des Minos naht sich Theseus, sie umschlingend und liebend zu ihr aufblickend. In der Linken hält er — eine ziemlich überflüssige Andeutung — den Ring empor. Zur Rechten der Gruppe schwebt Aphrodite, deren Begleitung auf der Fahrt zu erbitten, dem Theseus, der Sage nach, vom Delphischen Orakel angerathen war. Diese Figur ist dem Künstler besonders gut gelungen. Auf Wolken sieht man Eroten, von denen einer, vielleicht um damit die spätere Erhebung Ariadne's unter die Gestirne anzudeuten, ihr zu Häupten einen Sternenkranz hält. Dieses alles ist in durchaus freier Weise behandelt. Eine Andeutung der eigentlichen Theseus-Ariadnesage, insofern sie sich auf die Bekämpfung des Minotaurus bezieht, fehlt, so daß manchem Beschauer im ersten Augenblick der dargestellte Moment, trotz des Ringes, unverständlich bleibt. Allein hieraus ist dem Künstler selbst kein Vorwurf zu machen. Abgesehen von der freien und vom malerischen Standpunkt aus betrachtet keineswegs unstatthaften Behandlung des Gegenstandes muß die Leistung an sich als eine hervorragende bezeichnet werden. Und zwar sowohl in Beziehung auf die Komposition an sich als auch auf die malerische Behandlung des Ganzen, die, etwa mit Ausnahme des allzu massigen Blau in der Gewandung Ariadne's, eine sehr geschmackvolle ist, nimmt das Bild eine

hervorragende Bedeutung in Anspruch. Form und Farbe treten uns hier vollkommen gleichberechtigt entgegen. In beiderlei Hinsicht groß angelegt, hat das Bild schon aus der Ferne betrachtet die schönste Wirkung. Es giebt sich darin nicht minder ein ernstes Studium guter Vorbilder kund, wie das der Natur selbst und zwar der schönen Natur des Südens, wie das Bild denn auch eine Frucht römischen Bodens ist, auf welchem der Künstler weilt. Die Zeichnung ist sehr korrekt, die Modellirung der Gestalten fein und lebensvoll. In der Figur des Theseus, die im Alterthum theilweise dem Herakles nachgebildet wurde, mit krausem Haar, doch unbärtig und in den Körperverhältnissen weniger gedrungen, zuweilen auch bekleidet mit dem Löwenfell, ist der antike Charakter im Ganzen gut wiedergegeben; nur die Haltung der Hände erinnert etwas an das Modell, und das Incarnat ist an einzelnen Stellen ein wenig zu dunkel. Ungemein ausdrucksvoll ist der nicht streng antik gehaltene Kopf, was indessen auch von sämmtlichen übrigen, gleichfalls mehr im modernen Typus gehaltenen Figuren, die von großer Anmuth sind, gilt. Kurz, das Bild ist nicht nach der üblichen mythologischen Schablone gemalt, sondern von eigenem Geist und Leben erfüllt. Dasselbe ist, wie wir schließlich hinzufügen wollen, um eine sehr namhafte Summe in den Besitz eines Kunstfreundes in Elberfeld übergegangen. — Wie bei dem eben genannten Werk, tritt die ideale Auffassung selbstverständlich vor allem da in ihr Recht, wo es sich um Darstellungen aus klassischen Dichtungen handelt. Auch solche Arbeiten sind verhältnißmäßig selten auf den Ausstellungen anzutreffen. Ein Gemälde dieser Richtung, welches vor Kurzem hier ausgestellt war, ist „Mignon und der Harfner“ von E. von Bodenhausen in München. Der genannte Künstler debütirte hier mit jenem Bild in vielversprechender Weise. In einsamer Vorhalle eines Palastes sehen wir den gramgebeugten Harfner, welchem Mignon in stiller Ergebenheit und tröstend zur Seite steht, beide an die Wand eines Pfeilers gelehnt. Sowohl durch die vortreffliche Charakteristik beider Figuren selbst als auch durch die gewählte Farbenstimmung kommt der Gedanke des Bildes in schöner Weise zum Ausdruck, würde jedoch noch entschiedener hervortreten, wenn die Umgebung der Gruppe einen mehr ausgeprägt nordischen Charakter zeigte. Die stilvolle Behandlung des Ganzen, wie sie unter anderem auch in der Gewandung hervortritt und die gediegene, für den poetischen Charakter des Gegenstandes fast zu substanzielle Malerei, die eine fast musivische Kraft erreicht, läßt auf eine strenge Schule und eben solches Studium der Natur sowie der besten Meister schließen. Was dem Bilde zum besonderen Vorzug gereicht, ist die eigenthümliche Auffassung und Gestaltungskraft, welche sich darin ausspricht. Der Künstler appellirt nicht an den Dichter und muthet uns nicht zu erst auf dem Weg der Erinnerung an die poetischen Originalgestalten Interesse für die seinigen zu finden, wie dies bei Werken dieser Art so oft der Fall ist, sondern seine Darstellung wirkt aus eigener Kraft, als selbständiges Kunstwerk, dem gegenüber die nähere Bezeichnung fast nebensächlich erscheint. Von F. Häußler in München war ein Tirailleurkampf süddeutscher Truppen mit Franzosen ausgestellt, eine beachtenswerthe Leistung, welche sich durch lebensvolle Auffassung der Situation und gediegene Malerei in gleichem Maß auszeichnete. Die Porträtmalerei war durch einige Werke von weiblicher Hand gut vertreten und zwar durch je ein weibliches Bildniß und einen Studienkopf von Mathilde Köster hier und von Bertha Froriep in Weimar. Auch von Rögels in Barmen waren zwei lebensvolle weibliche Bildnisse ausgestellt. Im Genre ist ein gut gemaltes Bild von W. Zimmer in Weimar, dessen Gegenstand sich jedoch weit besser zur Illustration als zum Oelbild geeignet hätte, zu nennen, sowie auch eine „Blumenverkäuferin“, mit gut behandelter herbstlicher Stimmung, von F. Beinke in Düsseldorf. Von O. Gebler in München war abermals ein prächtiges Thierstück, „Heimkehrende Schafe vor dem Gewitter“, ausgestellt, dem wir vor dem früher erwähnten Bilde des Künstlers, „Ein Besuch im Stall“, fast noch den Vorzug geben möchten. Zwei vortreffliche kleine Landschaften sahen wir von Sommer in Altona, „Am See“, und von Deiters in Düsseldorf, „Winterabend“; außer diesen ist noch eine egyptische Landschaft mit Pyramiden, von J. Berninger in München und ein „Spätherbst“ von Körnbeck in Stuttgart hervorzuheben. Die Plastik endlich war durch eine männliche Porträtbüste und zwei Statuetten italienischen Charakters von Prof. Hassenpflug vertreten. — Architektonischen Entwürfen begegnet man im Ganzen selten auf der hiesigen Ausstellung, ein Beweis, daß die kunstgemäße Behandlung der Architektur nur in sehr engen Grenzen hier gepflegt wird — nichts Neues für den, welcher den allgemeinen Charakter unserer Privatarchitektur (wenn bei dieser überhaupt von Charakter die Rede sein kann) kennt. Wir waren daher überrascht, bei unserem letzten Besuch der Ausstellung eine recht respektable Arbeit dieser Art dort vorzufinden. Es sind Ansichten eines im reichen Stil der Antike gehaltenen Vereinshauses für Künstler und Kunstvereine, in Plänen, Aufrissen und Querschnitten dargestellt von Carl Doflein hierselbst. Die Entwürfe, in welchen sich ein nicht gewöhnliches Talent ausspricht, scheinen ihre Entstehung der Betheiligung an irgend einer Konkurrenz zu verdanken. — Die 37. große Ausstellung des Kunstvereins, welche diesmal, wegen baulicher Veränderungen im bisherigen Ausstellungslokal im Kunsthaus, in den Galerien des Meßhauses stattfindet, ist vor Kurzem eröffnet worden. Der Katalog zählt über 500 Nummern, darunter viele recht werthvolle Werke, über die wir in einem späteren Artikel berichten werden.

B. Stuttgart. Die Ausstellung der hinterlassenen Werke des allzu früh entschlafenen Bildhauers, Professors Konrad Weitbrecht, welche vor einigen Monaten hier veranstaltet worden war, hat das Gute gehabt, daß die acht noch vorhandenen Reliefs von dem trefflichen Friese aus dem Festsaal des königl. Landhauses Rosenstein in Größe der Ausführung in Gyps, welche sich hier im Privatbesitz befanden, für die plastische Sammlung unseres Museums der bildenden Kunst angekauft worden sind. Es ist dies um so erfreulicher, als der Fries selbst doch nicht so allgemein zugänglich ist, um jüngeren Künstlern zu fortgesetztem Studium zu dienen, dann aber auch weil diese acht Abgüsse sonst mit der Zeit vielleicht ebenso zu Grunde gegangen wären, wie diejenigen der übrigen Theile der trefflichen Schöpfung. Wenn der längst beabsichtigte und nöthig gewordene Neu- und Umbau des Museums endlich einmal zur Ausführung gelangt, werden diese genialen Darstellungen des ländlichen Lebens jedenfalls einen werthvollen Bestandtheil der plastischen Abtheilung desselben ausmachen.

R. B. Nürnberg. Die große ethnographische Sammlung, welche die Herren von Schlagintweit auf ihren Reisen in Indien und Tibet in den Jahren 1854—58 zusammengebracht haben und zuerst im Schlosse Monbijou zu Berlin, dann seit dem Jahre 1860 in dem ehemals bischöflichen Jagdschlosse Jägersburg bei Forchheim (in Bayern) aufgestellt hatten, befindet sich seit Juni d. J. zum größten Theil in einem Saale der königl. Burg zu Nürnberg und ist daselbst Jedermann leicht zugänglich. Diese Sammlung ist nicht nur kulturhistorisch von Interesse, sondern enthält auch viele Stücke, welche künstlerisch von Bedeutung sind und in jedem Kunstgewerbemuseum ihren Platz würdig ausfüllen würden.

Vermischte Nachrichten.

×?× In Innsbruck wurde während der letzten Septembertage die fünfhundertjährige Vereinigung Tirols mit Oesterreich in Anwesenheit des Kronprinzen Rudolph festlich begangen und als Denkmal dieses Ereignisses der „Rudolphsbrunnen“ feierlich enthüllt. Ueber das Denkmal schreibt man der „N. Fr. Presse“ aus der Hauptstadt Tirols: „Der gothische Rudolphsbrunnen ist eine große Zierde der Stadt. Mit einer Höhe von 12, einer Basis von 14 Metern, bildet er das Centrum des Margarethenplatzes. Granitstufen führen zu einem Becken, aus dem ein mächtiger Quader ragt. Vier Höhlen befinden sich in demselben, aus denen vier Drachen lugen, die aus ihren Rachen Wasser schleudern. Der Quader ist von einer fein gearbeiteten, leichten Schale überhöht, in die von einer Säule Löwenköpfe Wasser speien. Auf der Säule steht die acht Fuß hohe eherne Figur Rudolph's, des Stifters. Der Herzog steht im Staatsornate da, die Krone auf dem Haupte, mit wallendem Mantel, in der Rechten die Abtretungsurkunde, die Linke auf das mächtige Schwert gestützt. So blickt er mit freundlichem Ausdrucke nieder auf die schöne Stadt zu seinen Füßen. Vier Greifen mit Bannern in den Klauen bewachen auf vier Säulen den Brunnen. Der

Entwurf des Denkmals ist ein Werk des Dombaumeisters Schmidt aus Wien, die Steinarbeiten wurden vom Steinmetz Hohenauer in Innsbruck in Loferer Marmor von röthlichbrauner Farbe ausgeführt. Die Statue, Drachen, Wappen und Greife sind Arbeiten des tiroler Bildhauers Grißemann in Wien und wurden in der kaiserl. Gießerei gegossen."

Vom Kunstmarkt.

+ **Leipziger Kunstauktion.** Am 5. November beginnt bei C. G. Börner nach dem eben erschienenen Katalog die Versteigerung der zweiten Abtheilung der niederländischen Sammlung von Kupferstichen und Künstlerporträts, (Buchst. N—Z). Was wir im Allgemeinen über beide Sammlungen gesagt haben, als wir die erste Abtheilung besprachen, gilt auch hier. Die Fortsetzung enthält ebenfalls kostbare Exemplare von Werken der geschätztesten Meister; eine reiche Auswahl, was Zahl und Abdruckszustand anbelangt, bieten besonders die Werke von Ostade, Pontius, Rembrandt, Suyderhoff, J. van de Velde, Corn. und Jan de Visscher, Waterloo. Vor allem ist aber das sehr reiche Werk des Rubens hervorzuheben, indem sich hier an drei Originalradirungen des Künstlers ca. 300 Stiche und Radirungen von den besten Stechern nach seinen Zeichnungen und Bildern anschließen. Es ist Schade, daß eine solche Sammlung, die das beste Bild der reichen Thätigkeit dieses großen Künstlers geben kann, zerstreut wird. — Die Künstlerbildnisse enthalten, wie in der ersten Abtheilung, ebenfalls viel Gutes, da dem Sammler nicht allein darum zu thun war, das Porträt eines Künstlers überhaupt zu besitzen, sondern sich auch bemühte, das künstlerisch beste existirende zu erwerben.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österreich. Museums. No. 145.
Das städtische Gewerbemuseum in Lemberg.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 10.
Bernard Palissy. — Sicilianisches Gewebe, 14. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Leuchter aus Schmiedeeisen; Basrelief; Kannen; Portalbeschläge; Tisch.

Kunst und Gewerbe. No. 41.
Die Kreussener Töpfer-Industrie. — Christian Lautenschläger †.

The Academy. No. 284.
M. Thiers, critique et curieux, von Ph. Burty. — The bust of Beatrix d'Este in the Louvre, von M. M. Heaton.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 244.
Notes sur l'orfèvrerie anglaise, von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Conjectures à propos d'un buste en marbre de Béatrix d'Este au musée du Louvre, von Ch. Ravaisson-Mollien. (Mit Abbild.) — Post-scriptum au salon de peinture, von Duranty. (Mit Abbild.) — Exposition historique de l'académie des Beaux-Arts à Vienne, von O. Berggruen. (Mit Abbild.) — L'état actuel du musée de Cluny, von M. Vachon.

L'Art. No. 146.
Lagrenée l'ainé, von E. de Goncourt. — Les musées de Province. Etudes sur le musée de Lille, von L. Decamps. (Mit Abbild.) — Les portraits de Louis XVI et de Marie-Antoinette par Montagni, von de Vinck d'Orp. (Mit Abbild.) — La cathédrale de Quimper. Les maîtres de l'oeuvre, les devis et les marchés, von R. F. le Men. — La société des amis des arts de Saint-Quentin et du département de l'Aisne. Son histoire, sa deuxième exposition, von E. Véron. — L'exposition d'éventails du Liverpool art club.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle in Köln. Am 5. November Versteigerung des Antiken-Kabinets der Hugo Garthe'schen Kunst-Sammlung. (1480 Nummern.)

Derselbe. Am 8. November Versteigerung der Kunstsammlungen aus dem Nachlasse des Kaplans Dr. Dornbusch in Köln und Justizraths Körfgen in Kerpen, sowie mehrerer anderer kleiner Nachlässe. (1120 Nummern.)

Inserate.

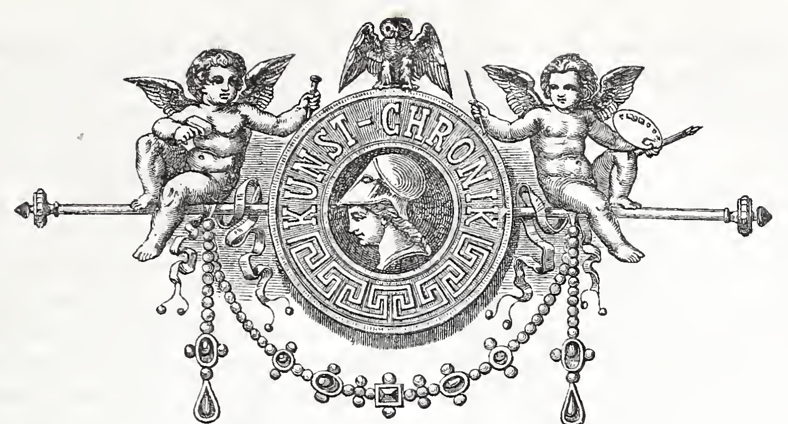
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

1. November



Nr. 3.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Katharinenkirche in Oppenheim. — Wood, Discoveries at Ephesus; englische Kindermärchenbücher; die Büste der Beatrice von Este. — Gewerbliche Zeichen- und Modellirschule in Innsbruck. — Baurath Adler. — Dürer-Ausstellung in Berlin; Düsseldorf; Stuttgart; Makart's Katharina Cornaro. — Inserate.

Die Katharinenkirche in Oppenheim.

Bei dem großen Interesse, welches das Projekt der Wiederherstellung dieser berühmten Kirche überall in deutschen Landen findet, glauben wir allen Freunden des Unternehmens das von dem k. k. Oberbaurath und Dombaumeister zu St. Stephan in Wien, Herrn Fr. Schmidt, verfaßte Gutachten mittheilen zu sollen, um so mehr, als dessen Autor im Gebiete der Kirchenbaukunst als eine der ersten lebenden Autoritäten in hochverdientem Ansehen steht. Ueber das von dem großherzogl. Baurath, Herrn Horst ausgearbeitete, in Nr. 40 der „Kunst-Chronik" v. J. erwähnte Projekt läßt sich der Meister der Gothik in Nr. 217 der „Neuen Frankfurter Presse" also vernehmen:

Die Restaurirung eines jeden bedeutenden Kunstwerkes gehört an und für sich zu den schwierigsten Aufgaben, denn sie bedingt, daß die hiermit betrauten Künstler unter völliger Verleugnung ihrer subjektiven Kunstanschauung sich lediglich der Richtung der ersten Meister anschließen.

Unendlich erschwert wird eine solche Aufgabe, wenn die Anzeichen des früheren Bestandes theilweise gänzlich vernichtet sind, so daß es sich um Ergänzungen in dem Geiste des Werkes handelt.

In diesem Falle befindet sich leider die St. Katharinenkirche, welche mit Recht von Baumeistern und Laien in der Kunst als eines der herrlichsten Bauwerke des Mittelalters gepriesen wird.

Brutale Zerstörungswuth eines übermüthigen Feindes in Verbindung mit dem natürlichen Auflösungsprozeß, welcher alle Werke von Menschenhand bedroht, haben diese Kirche an den Rand des Verderbens gebracht, und nur der ganz ungewöhnlichen Solidität der hier angewandten Bautechnik ist es zu verdanken, daß das Bauwerk in seinem inneren Kerne wohl erhalten blieb und an eine erfolgreiche Wiederherstellung desselben gedacht werden kann. Doch es handelt sich bei Wiederherstellung dieser Kirche nicht nur um Erneuerung derjenigen Bauglieder, welche in ihrer ganzen Pracht schon einmal vorhanden waren, sondern auch um die Herstellung so mancher Zierde, welche gemäß den angestellten Untersuchungen nie zur Ausführung gelangt war.

All' diese Umstände zusammengenommen machen die Aufgabe der Restauration dieser Kirche zu einer hochinteressanten, zugleich aber auch zu einer sehr verantwortlichen, namentlich insofern, als es sich um Ergänzung einzelner Formen handelt.

Es liegt nun in dem Wesen der Dinge begründet, daß über die exakten Formen derartiger Ergänzungen erst dann endgiltig entschieden werden kann, wenn der Bau mit Gerüsten umgeben ist und nach Bloßlegung der wichtigsten Bautheile die Anzeichen des früheren Bestandes oder der beabsichtigten Ausführung ersichtlich werden.

Aus diesem Umstande erklärt es sich denn auch von selbst, daß ein Restaurationsprojekt, wie das von Herrn Baurath Horst ausgearbeitete, wohl im Allgemeinen die Grundzüge enthalten kann, nach welchen vorgegangen werden solle, daß es aber nicht erschöpfend jeden einzelnen Fall zu behandeln vermag, welcher sich im Laufe der Ausführung zur Lösung stellen wird.

Dem entsprechend konnte auch die Beurtheilung des vorliegenden Entwurfes nur von einem allgemeinen Ge-

sichtspunkte aus vorgenommen werden, doch gründet sich dieselbe auf eine möglichst genaue Untersuchung des Baues in allen seinen Theilen, welche von dem Unterzeichneten in Gegenwart des Herrn Bauraths Horst vorgenommen wurde.

Bei dieser Gelegenheit wurden auch alle prinzipiellen Fragen einer eingehenden Erörterung unterzogen, deren Resultat in dem Folgenden seinen Ausdruck finden soll, und glaubt der Unterzeichnete zur erleichterten Uebersicht in Besprechung der einzelnen Punkte die vom Herrn Baurath Horst in seinem Gutachten vom November 1874 gewählte Reihenfolge ebenfalls einhalten zu müssen.

a) Die Dächer des Mittelschiffs, Kreuzschiffs und der Chöre, sowie die Wasserableitung daselbst.

Herr Baurath Horst hat in seinem Entwurfe prinzipiell am Fuße der Dächer Brüstungsgeländer durchgeführt, wie solche an den beiden Giebeln der Kreuzschiffe noch erhalten sind.

Ob diese Galerien jemals in dieser Ausdehnung vollendet gewesen sind, muß dahin gestellt bleiben, denn nur zwischen den Wimpergen an der Südseite des Langschiffes lassen sich bis jetzt die Spuren solcher Galerien direkt nachweisen; dagegen kann ein Zweifel über die prinzipielle Richtigkeit dieser Anordnung nicht gehegt werden.

Die hochanstrebenden Fialen auf den Strebepfeilern würden in ihrer Isolirtheit einen peinlichen Eindruck hervorbringen, wenn sie nicht durch Galerien unter sich verbunden wären.

Auf die Gestaltung dieser Galerien mit den dahinter liegenden Rinnen werden allerdings die fortgesetzten Untersuchungen des Baues mehrfach ändernd einwirken und glaubt der Unterzeichnete jetzt schon nur auf einen Punkt aufmerksam machen zu sollen.

Die Anordnung der Wimpergen und Fialen auf der Südseite des Langschiffes stimmt zwar völlig überein mit ähnlichen Anlagen am Dome zu Köln und an anderen Kathedralen, nur scheint ein Unterschied darin zu liegen, daß nicht so, wie es dort ist, hinter diesen Wimpergen eine zusammenhängende Laufrinne gedacht war.

Herr Baurath Horst hat selbst das ehemalige Vorhandensein von Bleirinnen konstatirt, welche sich in die Winkel zwischen den Wimpergen einlegten, indem für eine Steinrinne und die Auflagerung der Dachbalken auf der Mauerkrone kein Platz vorhanden ist.

Die Consequenz davon ist aber sodann die, daß der Form der Wimpergen entsprechend kurze Satteldächer angeordnet sein müssen, welche in das Hauptdach einschneiden, wodurch in technischer- und ästhetischer Hinsicht die ganze Anlage erst ihre volle Bedeutung erhält.

Die Abfuhr des Wassers von dem Dache des Mittelschiffs sollte nach der vorhandenen über den Rücken der Strebebögen stattfinden, und zwar in einem geschlossenen Steingerinne, wie dies am Bau ersichtlich ist.

Diese Konstruktion der Wasserrinnen war im Mittelalter allgemein gebräuchlich; sie ist in ästhetischer Beziehung unübertrefflich, nur ist sie sehr bedenklich in technischer Hinsicht, denn so manches herrliche Bauwerk verdankt seinen Ruin gerade dieser Anordnung.

Es wird daher wohl zu erwägen sein, ob statt dessen nicht einfache Stehrohre anzuwenden sind; sollte jedoch die ursprüngliche Anlage beibehalten werden, so darf dies wohl nicht anders geschehen, als daß in das Steingerinne vollkommene Röhren aus starkem Blei eingelegt werden.

b) Die Seitenschiffdächer und ihre Wasserableitung.

Die Einsicht in die Konstruktion des Querschnittes durch das Langschiff läßt erkennen, daß eine Ueberdachung der Seitenschiffe mittelst Pult- oder Satteldächern schon aus technischen Gründen unmöglich ist, da die sich bildenden Winkel gegen die Fenster des Hochschiffs im Winter mit Schnee angefüllt — und somit eine stetige Quelle von Baugebrechen abgeben würden. In ästhetischer Hinsicht ließen sich hohe Dächer noch weniger rechtfertigen, indem sie die Fenster des Hochschiffs bis über die Hälfte verdecken würden.

Der Vorschlag des Herrn Bauraths Horst, die Gewölbe der Seitenschiffe mit großen Steinplatten abzudecken, ist daher vollkommen richtig.

Daß von vornherein Aehnliches beabsichtigt war, beweist der Umstand, daß eines der Gewölbe der Nordseite noch vollständig mit Mauerwerk ausgefüllt — und mit den Resten eines Estrichs abgedeckt ist, welcher entweder selbst als schützende Decke, oder als Unterlage für Steinplatten zu dienen hatte.

Die projektirte Art des Ineinander- und Uebergreifens dieser Steinplatten ist gleichfalls richtig, und bei Verwendung dauerhaften Materials werden diese Gewölbe für immer vor dem Eindringen der Feuchtigkeit geschützt sein.

Eine andere Bewandtniß hat es dagegen mit den in gleicher Höhe liegenden Dächern der beiden Kapellen zur Seite des Presbyteriums.

Hier erfordern ästhetische Rücksichten ganz gebieterisch die Aufbringung eines spitzen Zeltdaches mit einer dem Dache des Mittelschiffs entsprechenden Rösche.

Die Anlage eines solchen Daches bedingt allerdings die theilweise Schließung der dortigen Fenster des Hochschiffes, wie sie schon längst vollzogen ist.

An den Laibungen dieser Fenster sind nun aber Ansatzsteine ersichtlich, welche darauf hinweisen, daß eine Schließung dieser Fenster in irgend welcher Weise be-

absichtigt war, um den Anschluß des Daches zu ermöglichen.

Bei der Anordnung eines solchen Zeltdaches können übrigens tieferliegende Dachdreiecke eingeschaltet werden, die sich an die Flügelmauer des Hochschiffes anschließen, so daß das Zeltdach mit seiner Spitze vollkommen freisteht.

c) Die Dächer an den niedrigen Kapellen der Seitenschiffe und die Wasserableitung daselbst.

Die Behandlung dieser Bautheile in dem Entwurfe des Herrn Baurathes Horst erscheint im Prinzipe vollkommen richtig, es wird jedoch noch eingehender Detailstudien bedürfen, um die richtigen Lösungen, namentlich beim Anschlusse der Kapellen an die romanischen Thürme, zu finden.

d) Die Fialen, Wimpergen und Widerlagsbogen im Langhause.

Die Anlage der Strebebogen und Widerlagspfeiler ist auf der Südseite nahezu vollkommen durch das Vorhandene bestimmt; auch die analoge Disposition auf der Nordseite ergiebt sich bis auf die Form der Strebepfeiler.

Die Art und Weise, in welcher Herr Baurath Horst letztere ergänzt hat, ist jedenfalls die richtige, dagegen kann sich der Unterzeichnete mit der gewählten Form der Maßwerksdurchbrechungen in den Strebebogen nicht einverstanden erklären.

Der Strebebogen darf den Ausdruck des Kräftigen und Massigen nicht verlieren, und wird es zur Belebung der sich bildenden dreieckigen Fläche genügen, einen einfachen kleinen Vierpaß einzufügen nach dem Vorbilde von Straßburg und Freiburg.

Eine derartige massive Behandlung des Strebebogens erscheint um so mehr berechtigt, wenn in Betracht gezogen wird, daß die Abfuhr des Wassers über denselben beabsichtigt war.

e) Der Thurm auf der Kreuzvierung.

Der Vierungsthurm, in seiner ganzen Anlage unstreitig die kühnste Konstruktion dieses wundervollen Baues, hat durch den Brand auch am meisten gelitten; sein Gefüge ist in den oberen Theilen vollständig gelöst; die Quadern sind ausgesprengt und das Füllmauerwerk bildet mit den Quadern kein organisches Ganzes mehr.

Unter diesen Umständen muß sich der Unterzeichnete ganz dem Antrage des Herrn Bauraths Horst anschließen, welcher dahin geht, diesen Vierungsthurm bis zu den Sohlbänken der Fenster abzutragen und neu aufzuführen.

Es ist dies eine tiefeinschneidende Maßregel, und der Freund des Alterthums wird unwillkürlich davor zurückschrecken; die Sache erscheint jedoch gewiß in einem anderen Lichte, wenn man berücksichtigt, daß es sich hier um Sein oder Nichtsein handelt.

Würde der Thurm nicht abgetragen, so müßte er, so wie er ist, seinem Schicksale überlassen werden, indem jeder Versuch einer theilweisen Restauration dessen völlige Auflösung zur unmittelbaren Folge haben könnte.

Noch viel weniger könnte daran gedacht werden, auf den jetzigen Thurmkörper den richtigen Helm aufzusetzen, denn alle technischen Hilfsmittel wären nicht im Stande, diesem zerklüfteten Mauerwerke jene Festigkeit zurückzugeben, deren es unbedingt bedürfte, um den durch die Stürme veranlaßten Erschütterungen des Helmes dauernd zu widerstehen.

Würden die oberen Mauertheile des Thurmes unter sich eine geschlossene Masse bilden, so möchte eine Restauration von gutem Erfolge sein können; da dies jedoch nicht der Fall ist, sondern im Gegentheile die acht Pfeiler nur durch die Fensterbögen und Wimpergen unter sich verbunden sind, selbst diese Verbindung jedoch in ihrem Gefüge gelöst und unterbrochen ist, so erscheint es nach der innigsten Ueberzeugung des Unterzeichneten ganz unerläßlich, den Abbruch vorzunehmen, wenn überhaupt an eine Restauration des Thurmes sowie an die Aufsetzung eines Helmes gedacht werden will.

Zu bemerken ist hierbei, daß die Ausführung dieser Arbeiten am Thurme jedenfalls allen übrigen Arbeiten vorausgehen muß.

Das Höhenverhältniß des projektirten Thurmhelmes erscheint vollkommen richtig und ergiebt sich auch mit ziemlicher Sicherheit aus den übrigen Verhältnissen des Baues; weniger einverstanden muß sich der Unterzeichnete mit der beabsichtigten Dekoration dieses Helmes durch Bleiverzierungen erklären.

Dieser ganze Thurm ist aufzufassen als die höchste Steigerung des Bausystems, welches in den Kapellen zu Seiten des Presbyteriums beginnt, in dem Presbyterium selbst weiter geführt ist, und schließlich in der Spitze des Thurmes ausklingen muß.

Es darf sich daher der Thurmhelm in seinem Wesen nicht von dem der übrigen Dächer trennen, sondern muß dieselbe Einfachheit der Form gegenüber dem reichen Steinwerke des Baues bewahren.

Für die Richtigkeit dieses Satzes läßt sich allerdings ein mathematischer Beweis nicht erbringen, wie überhaupt ästhetische Fragen nicht bewiesen werden können, dagegen muß der Unterzeichnete mit dem vollen Gewichte seiner inneren Ueberzeugung für die Richtigkeit dieser Anschauungen eintreten.

Bezüglich der technischen Ausführung des Helmes glaubt der Unterzeichnete empfehlen zu sollen, daß wenigstens die Hauptkonstruktionstheile aus Eisen hergestellt werden, wenn auch das Sparrwerk und die Verschalung für das Deckmaterial aus Holz verbleiben.

Was die äußere Gestalt des Helmes betrifft, so müßte derselbe nach Art der rheinischen Thürme mit einem starken Knaufe und reichverziertem Eisenkreuz geschlossen werden.

Von großer Wichtigkeit für den äußeren Eindruck des Vierungsthurmes sind die Ausbauten am Fuße desselben, welche den Uebergang in das Achteck vermitteln.

Von diesen Ausbauten sind nur die beiden auf der Südseite befindlichen zur Ausführung gelangt, befinden sich jedoch in sehr verstümmeltem Zustande; überdies sind dieselben mit kleinen Schieferdächern versehen, welche ohne das Vorhandensein von Gerüsten eine genaue Untersuchung ihrer oberen Endigung nicht zulassen.

Herr Baurath Horst hat nun in seinem Entwurfe diese oberen Endigungen der Ausbauten als Plattformen behandelt und mit Galeriebrüstungen umgeben.

Dieser Auffassung kann sich der Unterzeichnete vorläufig nicht anschließen, bis nicht durch eine genaue Untersuchung dargethan ist, daß eine derartige Durchbildung beabsichtigt war.

Zunächst würden diese Plattformen weder von Innen noch von Außen zugänglich sein, was ganz der Logik des Baues widerspricht, indem Galerien stets nur dort angelegt wurden, wo sie zum Schutze des Verkehrs dienen sollten.

Ueberdies sind auch noch andere Anzeichen vorhanden, welche darauf schließen lassen, daß eine aus Quadern oder Platten gebildete dachförmige Abschrägung beabsichtigt war, etwa in der allgemeinen Form der jetzigen Schieferdächer. So befindet sich z. B. über dem Dache des südöstlichen Ausbaues in der Thurmmauer ein altes viereckiges Fenster in einer solchen Lage, daß kaum zu zweifeln ist, der Erbauer habe mit diesem Fenster der Abdachung des Ausbaues ausweichen wollen, was er nicht nöthig hatte, wenn er durch die zu den Plattformen führenden eventuellen Oeffnungen den inneren Raum erleuchten konnte.

Von derartigen Oeffnungen ist jedoch im Innern des Thurmes keine Spur zu entdecken, wohl aber finden sich gerade an jenen Stellen bei den durchgeführten Ausbauten nach Innen zu durchbindende Quadersteine, welche ganz sicher nach Außen eine konstruktive Funktion hatten.

Sollte eine genaue Untersuchung nun trotzdem die Unrichtigkeit dieser Annahmen ergeben und den Vorschlag des Herrn Bauraths Horst prinzipiell rechtfertigen, so möchte der Unterzeichnete nur wünschen, daß die Galeriebrüstung durch vertikales Stabwerk gebildet würde, ähnlich der oberen Thurmgalerie.

Vollkommen richtig ist jedenfalls die von Herrn Baurath Horst beantragte Ausführung einer gedrungenen Fiale an den Ecken dieser Ausbauten über den großen unteren Fialen.

Wie schon oben erwähnt, sind nur zwei dieser Ausbauten auf der Südseite zur Ausführung gelangt.

Die Untersuchung ergiebt nun, daß zwar allerdings bei Beginn des Thurmbaues auch die beiden nördlichen Ausbauten angelegt wurden, daß man jedoch schon während des Baues davon abgekommen ist, dieselben in der That zu vollenden.

Es sprechen für diese Annahme unwiderlegbare Beweise an dem Steinwerke des Thurmes.

Es mögen auf diesen Vorgang ökonomische, namentlich aber auch technische Ursachen eingewirkt haben, denn die beiden nördlichen, dem Anfalle des Wetters besonders ausgesetzten Ausbauten wären nicht vor dem massenhaften Eindringen des Wassers zu schützen.

Da nun die gesammte Baugruppe eigentlich nur von der Südseite aus vollkommen übersehen werden kann und das Fehlen der beiden nördlichen Ausbauten ziemlich unbemerkt bliebe, so würde es sich in jeder Hinsicht empfehlen, dieselben nicht zur Ausführung zu bringen und nur in den Winkeln der zusammenstoßenden Dächer der Hochschiffe dreieckige Dachflächen einzuschalten.

Wien, am 24. Juli 1875.

Fr. Schmidt,
k. k. Oberbaurath, Dombaumeister
zu St. Stephan.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

J. T. Wood, Discoveries at Ephesus including the site and remains of the great temple of Diana. With numerous illustrations from original drawings and photographs. London, Longmans, Green and Co. 1877. 4.

In diesem umfangreichen und luxuriös ausgestatteten Werke giebt der durch die Entdeckung des Dianatempels weithin rühmlichst bekannte englische Forscher Rechenschaft von seinen unermüdlichen Ausgrabungsarbeiten, welche einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren ausgefüllt haben. Fünf Jahre sind seit dem Abschluß derselben verflossen. Auf die Publikation des zu Tage geförderten Materials mußte man um so gespannter sein, als selbst ein Besuch der Ruinen von Ephesus nicht geeignet ist, ein klares Bild von den Resultaten der Expedition darzubieten. Die Funde an Skulpturwerken und an Inschriften sind meist nach London gewandert und harren noch der Aufstellung im British Museum. In vorzüglichen Reproduktionen sind in vorliegendem Werke die Skulpturen nicht minder als die vorhandenen Bauwerke vertreten. Der Inschriftenapparat kann nur ausnahmsweise auf paläographische Genauigkeit Anspruch erheben. Professor

E. Curtius und Baurath Adler haben im Jahrgang 1872 der Abhandlungen der königl. preußischen Gesellschaft der Wissenschaften die Resultate ihrer Untersuchungen der Monumente niedergelegt. Die Fundamente des Dianatempels waren schon 1869 bloßgelegt worden. In einem im Druck erschienenen Vortrag hat später Curtius die Geschichte des Tempels erläutert. Dieser Schrift ist eine von Baurath Adler versuchte Rekonstruktion des Tempels in Abbildung beigegeben, und diese stimmt so ziemlich mit der von Wood unternommenen überein. Der Werth derselben wird wesentlich beeinträchtigt durch die leidige Thatsache, daß nicht mehr als eine einzige Säulenbasis an Ort und Stelle vorgefunden worden ist, im Uebrigen nicht einmal Spuren der Fundamentmauern.

Wood's in leichtem Stil geschriebenes Buch scheint für ein größeres Publikum berechnet zu sein. Man glaubt die Ausarbeitung eines Tagebuches zu lesen. In buntem Wechsel ist von antiken Bauwerken, Pascha's, Inschriften, durchreisenden Europäern, persönlichen Stimmungen und dergleichen die Rede. Wissenschaftlich brauchbar wird das Buch erst, wenn man die Arbeiten von Curtius und Adler zur Ergänzung und als Korrektive zur Hand nimmt.

Erst 1402 ist Ephesus untergegangen, als Timur's Horden hier einbrachen. Im dreizehnten Jahrhundert hatten die Türken Ajasluk mit seiner prächtigen, noch leidlich erhaltenen Moschee gegründet auf einem westlich gelegenen Hügelrücken. Ajasluk besteht noch als Dorf und ist jetzt Eisenbahnstation der Linie Smyrna-Aidin-Güselhissar. Ephesus war zur Zeit der Türkengründung nur noch Vorstadt. Die Johanniterritter von Jerusalem haben Ajasluk auf unbestimmte Zeit den Türken streitig gemacht und daselbst noch im Jahr 1365 Münzen schlagen lassen (Abbildungen bei Wood). Im elften Jahrhundert war ein griechischer Pirat Herr von Ephesus. Das vorangehende Jahrtausend ephesinischer Geschichte ist völlig dunkel und muß erst noch in der Literatur byzantinischer Kirchenväter und Chronographen entdeckt werden: eine schwierige, aber gewiß interessante Aufgabe der Zukunft. Die kirchengeschichtliche Bedeutung von Ephesus als Pflanzstätte des Christenthums in Kleinasien zur Zeit des Niedergangs der antiken Welt ist hinreichend sichergestellt. Die Excesse, welche dort wegen der Lehre des Apostels Paulus statthatten, ließen den Tempel der Diana wenigstens geschichtlich niemals der Vergessenheit anheimfallen. Dem langjährigen Aufenthalt des Apostels Johannes war in der Stiftung einer großartigen Johanniskirche ein vielgefeiertes Denkmal gesetzt. In Ciampini's Vetera monumenta (Rom 1690) findet sich noch das musivische Bild derselben unter den Dekorationen der Marienkirche zu Bethlehem (c. 1150). Leider ist davon heutigen Tages nichts mehr erhalten. Die Kirche selbst scheinen weder Wood noch Adler gesucht zu haben. Irrthümlicher Weise gilt in der Lokaltradition die große Moschee von Ajasluk für einen Umbau derselben. Bei meinem Aufenthalt in Ephesus (Mai 1876) habe ich mich von der Grundlosigkeit dieser Annahme überzeugt. Ich fand die Ruinen der Kirche in der Nähe des türkischen Kastells und zugehörige plastische Ornamente in einer kleinen nahegelegenen Moschee sowie in einer ebenda befindlichen christlichen Kapelle

Von größter Bedeutung sind nach Adler die Ruinen der sogenannten Lukaskirche zwischen Pion und Koressus. „Erhalten ist ein mit weißen Marmortafeln bekleideter cylindrischer Unterbau von 20 Meter Durchmesser, dessen Innenraum mittels eines ringförmigen Tonnengewölbes, welches einerseits auf einem starken runden Mittelpfeiler, andererseits auf der dicken, von zwölf Fenstern durchbrochenen Außenmauer aufsattelt, überdeckt ist. Die Struktur erinnert an das unter dem Namen Torre de' Schiavi an der Via Praenestina bei Rom erhaltene Monument, aber das ephesinische trägt in der künstlerisch feinen Ausstattung des Details, besonders der Plinthe und der Fensterumrahmung, das Gepräge einer älteren Epoche. Es gehört höchst wahrscheinlich dem Schluß des ersten Jahrhunderts an. Der Oberbau war vermuthlich ein peripteraler Kreisbau von 12 (Wood, S. 58: 16) Säulen, ähnlich dem Vestatempel in Tivoli. Die traditionelle Beziehung ist durch das Emblem des heil. Lukas außer Frage gestellt." Ich habe daran Anstoß genommen und deshalb das Monument sorgfältig untersucht. Wood giebt S. 58 eine Rekonstruktion, welche die Beschreibung Adler's passend illustrirt. Ursprung und Alter jener Tradition sind hierbei gewiß ernstlich zu erwägen. Wood überrascht uns mit der Lösung der Frage in einer freimüthigen Erzählung (S. 58): Eines Tages vom Odeion nach Ajasluk wandernd, entdeckt er an einem Marmorblock die Spitze eines vergrabenen griechischen Kreuzes. Er läßt nachgraben und findet das ganze Reliefbild eines Kreuzes, darunter das eines Stieres (stillose Abbildung ebenda), weiterhin das ganze Monument. „Durch den Fund dieser Symbole und Details war ich ermuthigt zu glauben, ich habe das Grabdenkmal des heil. Lukas gefunden, zum wenigsten seinen Reliquienschrein. Der Stier ist bekanntlich im fünften Jahrhundert sein Symbol gewesen. Aber dieses Gebäude gehört wahrscheinlich dem Ausgang des dritten oder dem Beginn des vierten Jahrhunderts an... Kaum hatte ich dies Gebäude und seine interessante Umgebung entdeckt, als ich nach einer Beglaubigung meiner Entdeckung verlangte, womöglich durch geschichtliche Urkunden, und befrug darüber den griechischen Erzbischof von Smyrna, welcher eine gute Bibliothek von Kirchen-

schriftstellern besitzt. In verbindlicher Weise holte dieser Bücher von zwei Geschichtsschreibern herunter. Einer von diesen erzählt uns, St. Lukas sei in Patras gehängt worden, der andere, daß er in Ephesus starb. Ich war mit dem Erzbischof in dem Glauben zufrieden gestellt, daß der letztere Schriftsteller von beiden am meisten Vertrauen erweckt (was much the more trust worthy of the two!!)." Ich habe nicht den Muth, die Kirche auf den Stier hin zu taufen, doch in der Datirung des Monuments stimme ich eher mit Wood, als mit Adler. Die von Wood nicht publicirten Ornamentfragmente sind im Stile der auf der Akropolis von Baalbek (nicht des bekannten Rundtempels) vertretenen Ornamentik, welche mir weder in Griechenland noch in Italien begegnet ist. Das große Kreuz am Portalpilaster wiederholt sich in derselben Form auf ephesinischen Terracottalampen im Museum des Syllogos in Smyrna. Aber das Wichtigste für die Bestimmung des Monumentes ist sein Unterbau. Wood fand hier Gräber. Ich war überrascht, darin ein zusammenhängendes Coemeterium zu erkennen. Wood's Plan giebt davon freilich keine Vorstellung. Das Schmucklose und Unregelmäßige der Anlage gilt mir als Beweis dafür, daß der marmorne Prachtbau nicht gleichzeitig ist, aber jene zur Voraussetzung hat.

Wood's Aufnahme der Doppelkirche am Forum (S. 100) ist genauer als die von Falkener in Betreff der westlichen Kirche. Die Plananlage der östlichen bleibt mir ein Räthsel. Meine Aufnahme stimmt weder mit Falkener noch mit Wood. An Wood's Baptisterium auf der Area des Forums (Abbildung S. 32) glaube ich nicht. Auf dem Plan der Siebenschläferkapelle (S. 13) sind die drei westlichen Nischen irrthümlich verkürzt. Es sind das sogenannte Schiebgräber von Körperlänge, wie in der Kapelle der Katakomben von Alexandrien. Die schöne Frauenbüste über einem Kreuz (? — Abbildung S. 122) habe ich nicht gesehen. Wood erklärt das Werk für einen christlichen Grabstein. Vielleicht ist es eine angefangene Niobestatue. — Die umfangreichen Anhänge geben Text und englische Uebersetzung der Inschriften. Hier ist auffallender Weise die Lösung der auf S. 36 facsimilirten Sarkophaginschrift ausgeschlossen. Dieselbe muß uns interessiren, weil sie eine sehr merkwürdige plastische Flächendekoration umgiebt. Der Sarkophag ist am Abhang des Hügels von Ajasluk gefunden. Ich lese die abkürzungsreiche Inschrift, welche Wood für antik hält: + *Ἐκοιμήθη ὁ δοῦλος τοῦ θεοῦ Θεοδῶρος δομεστικὸς τῶν (+ λλτ?) τοῦ ἠγαπημένου Θεολόγου + ἔτει σχλ μεινὶ* (sic!) *ιε σεπτεμπρίῳ* + : Hier ruht der Knecht Gottes Theodoros, Graf von . . . . . des geliebten Theologen + im Jahr 6630 am 15. September +. Das Grabmal stammt also aus dem Jahr 1121 unserer Zeitrechnung und unter dem „Theologen" ist der Evangelist Johannes zu verstehen, neben oder in dessen Kirche der Sarkophag ursprünglich gestanden haben muß.

Wood's Angaben über dessen Fundstätte bestätigen nachträglich die Richtigkeit meiner Bestimmung der Lage jener Kirche, entsprechend der Beschreibung im Hodoeporicon S. Willibaldi vom Jahre 722: ambulaverunt ad S. Johannem Evangelistam in loco specioso secus Ephesum (T. Tobler, Descriptiones terrae sanctae, S. 20).

J. P. Richter.

U. O. **Englische Kindermärchenbücher. II. Serie.** Früher berichteten wir über die schönen englischen Bilderbücher, heute haben wir eine ganze Reihe von neuen derartigen Heften zur Kenntniß des Publikums zu bringen; 10 solche sind betitelt Walter Cranes toy books, new series. George Routledge & sons. Price six pence. Anstatt alle Titel anzuführen, heben wir nur das Märchen von den drei Bären und vom Rothkäppchen hervor als besonders schön gezeichnet, sowie Baby's own Alphabet, eine Sammlung der niedlichsten Genrebildchen, die fast wie Miniaturen eines mittelalterlichen Pergamentbändchens aussehen, endlich the absurd A B C, urkomische Phantasien für kleine und große Kinder, so recht zur Vertreibung der Langenweile geeignete Kompositionen. In diesen 10 Heften ist das Unglaublichste von Wohlfeilheit geleistet, jedes enthält 8 Blatt Farbendrucke, zusammen für eine halbe Mark, also ca. 5 Pfennig pro Blatt. Die Technik mußte dem Preise entsprechend möglichst einfach werden, und so ist die bisweilen überraschend reiche Farbennuancirung blos durch Uebereinanderdrucken von drei Tönen, blau, gelb und roth, mit Benutzung des schwarzen oder braunen Holzschnittes hervorgebracht. Die Zeichnung ist auch hier wieder bei aller Einfachheit durchaus gediegen und geschmackvoll, wo es der Zweck erfordert, von packender Charakteristik und drastischem Humor; das Gemisch aller möglichen Stilarten ist so geschickt getroffen, daß man wiederholen muß, dies ist der einzig richtige Märchenstil. So einheitlich fein Grundgedanke ist, so modificirt er sich doch je nach der Aufgabe und nimmt in der Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern ein orientalisches Gepräge an, in den ernsteren Märchen, wie Blaubart oder Dornröschen, erhebt er sich zu der klassischen Schönheit altitalienischer Malerei, in den humoristischen Kompositionen, dem A-B-C oder den zwölf Monaten, streift er an's Moderne oder verliert sich in's Phantastische im Sinne des Sommernachtstraums. — Walter Crane hat aber die ganze Kraft seiner vielseitigen Begabung in einem kleinen Büchelchen konzentrirt, das seines Gleichen sucht; der vollständige Titel lautet: The baby's opera. A book of old rhymes with new dresses, by Walter Crane, the music by the earliest masters. London & New-York, George Routledge and sons. Schon der Buchdeckel, sowohl die Vorder- als auch die Rückseite, in den Farben antiker Vasenmalerei versprechen viel, und selbst der tiefgrau-grüne, eben so wohl zu dem Pompejanisch Roth des Deckels wie zu dem ziegelrothen Schnitt gestimmte Umschlag zeugt von der Sorgfalt, mit welcher ein echter Künstler auch das Nebensächlichste zu behandeln weiß, will er das Vollendete schaffen. Da tanzt auf dem Buchdeckel das japanesische Kaffeebrett mit dem Silberlöffel, und der schwarze Kater streicht so gefühlvoll das Violoncell dazu, daß der junge Bulldog mit Freudengeheul applaudirt und die Kuh vor Schreck über den Mond hinwegspringt. Die weißen Blättchen vor dem Titel enthalten kleine Vignettchen, dann folgt ein Konzert bei King Cole, eines der 11 Farbendruckbilder im Buch, das zierliche Titelblatt, zwei Widmungsblätter mit Vignetten, ein Inhaltsverzeichniß und 36 Kinderlieder mit Notentext, im Ganzen 56 Seiten. Jedes einzelne Blatt ist für sich ein kleines Kunstwerk; sinnige oder scherzhafte Randverzierungen, geschmackvolles Arrangement, anmuthige Zeichnung und Reichthum der Gedanken fesseln uns ununterbrochen von Anfang bis zu Ende; das kleinste Beiwerk ist mit Liebe behandelt und trägt so zum Ganzen seinen bescheidenen Theil

bei; die reicheren Farbendruckbilder zeigen uns wieder Walther Crane als unerschöpflich erfinderischen Künstler, in dessen Seele die Gaben eines Schwind, Richter und Steinle vereinigt zu sein scheinen.

Ueber die Büste der Beatrice von Este im Louvre, welche früher allgemein als ein Werk des Desiderio da Settignano angesehen wurde, bis die Autorschaft dieses Meisters durch den von Milanesi gegebenen Nachweis seines Todesjahres (1463) hinfällig wurde, hat L. Courajod in einem der neuesten Hefte der Gazette des Beaux-arts eine interessante Studie veröffentlicht, die es wahrscheinlich zu machen sucht, daß kein Geringerer als Lionardo das berühmte Skulpturwerk geschaffen habe.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Gewerbliche Zeichen- und Modellirschule in Innsbruck. Im Oktober dieses Jahres wurde durch das österreichische Unterrichtsministerium in Innsbruck eine gewerbliche Zeichen- und Modellirschule in's Leben gerufen. Schon früher bestand in der Hauptstadt Tirols eine gewerbliche Zeichen- und Modellirschule, welche mit der Oberrealschule in Verbindung stand. Den Bedürfnissen des Gewerbestandes konnte aber weder mit einer Sonntagsschule, noch mit einer Anstalt entsprochen werden, welcher die erste Vorbedingung einer gedeihlichen Entwickelung, die Selbständigkeit, fehlte. Diesen Bedürfnissen ist nun durch die neue Schule entsprochen worden, bei welcher ein Tagesunterricht, wie ein Abendunterricht von Lehrern gegeben wird, welche ihre Zeit ausschließlich ihrem Lehrberufe widmen. Als Lehrer fungiren drei in Wien gebildete Künstler: der Architekt Deininger, der Bildhauer Fuß und der Maler Roux. Hr. Deininger, ein Zögling der technischen Hochschule und der Akademie in Wien, speziell des Oberbaurathes Friedr. Schmidt, hat eine mehrjährige Erfahrung im Bauleben hinter sich; Bildhauer Fuß, ein Schüler Kundmann's, und Maler Roux, ein Schüler Führich's, sind nicht blos akademisch, sondern auch praktisch gebildete, in den verschiedensten Zweigen der Technik erfahrene Künstler. Die Schule wurde vom Unterrichtsministerium reich mit Lehrmitteln ausgestattet. Im November wird daselbst ein Zeichenkurs für das weibliche Geschlecht eröffnet. Daß Tirol, das Land der Kunsttechnik par excellence, der geeignete Boden für eine gewerbliche Zeichen- und Modellirschule ist, wird jeder Kundige begreifen. — Gegenwärtig existiren, abgesehen von den Fachschulen, welche das österreichische Handelsministerium in's Leben gerufen hat, ähnliche Anstalten in mehreren Kronlandsstädten, welche alle mehr oder minder die Aufgabe haben, den Strom der künstlerischen und kunstgewerblichen Bildung, der in Wien seinen Ausgangspunkt genommen hat, in alle Theile der österreichischen Monarchie zu leiten. In Lemberg, Salzburg, Brünn und Gratz existiren bereits ähnliche Anstalten; nun tritt Innsbruck mit der gewerblichen Zeichen- und Modellirschule hinzu.

Personalnachrichten.

‡‡ **Baurath Prof. F. Adler** in Berlin wurde zum vortragenden Rathe im preußischen Handelsministerium mit dem Titel „Geheimer Baurath" ernannt. Er tritt an Stelle des in den Ruhestand getretenen Salzenberg und hat nun die Oberaufsicht über alle Kirchen und Bauten im Königreich Preußen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Dürer-Ausstellung in Berlin. Der Direktor des königl. Kupferstichkabinets, Fr. Lippmann, ist mit den Vorbereitungen zu einer Dürer-Ausstellung beschäftigt, zu welcher die jüngst erworbene Hullot'sche Sammlung den Hauptbestand liefern wird.

O. A. **Düsseldorf.** Die Bilder, welche der rheinisch-westfälische Kunstverein, im Anschluß an den Verein für historische Kunst, erworben hat, sind augenblicklich im Salon des H. Schulte ausgestellt, mit Ausnahme eines Gemäldes von Scherz in Düsseldorf, das aus unbekannten Gründen einstweilen dem Auge des Publikums entzogen wurde. Unmöglich ist es beim Anblick dieser Bilder, welche ein bleibendes Denkmal unserer Zeit und ein anfeuerndes Beispiel für die jetzige Künstlergeneration sein sollen, und die doch diesem Zweck durchaus nicht entsprechen, sich der tiefsten Niedergeschlagenheit zu erwehren. Durch so mangelhafte Werke wird die vielgeschmähte historische Kunst nicht wieder zu Ehren gebracht, wird man es dem großen Heer der Materialisten nicht ausreden, daß dieselbe eigentlich ein überwundener Standpunkt sei. Den ungeeignetsten Weg zu dem vorgesteckten hohen Ziel hat auch jetzt wieder der rheinisch-westfälische Kunstverein eingeschlagen. Das beweisen die vier ausgestellten Gemälde, von denen das eine vom Künstler selbst eine Skizze genannt wird. Eine Skizze als Denkmal historischer Kunst, da wo man gerade berechtigt ist, die solideste Durchführung zu verlangen! Um so mehr ist dies zu beklagen, als der Autor zu den besseren Talenten der Neuzeit gehört, und der Name W. Schuch schon überall ehrenvoll genannt wurde. Auch hier ist der bedeutende Meister der Landschaftsmalerei, in dem kleinen Theile, welchen dieselbe an dem Gemälde hat, nicht zu verkennen, aber um so mangelhafter erscheinen die Figuren und sonderbarer Weise auch die Pferde, welche er sonst so trefflich darzustellen weiß. Freilich haben wir kein fertiges Bild vor uns, und alle Uebelstände hätten bei vollständiger Durchbildung gehoben werden können. Das ist aber eben das Mißverhältniß! Eine Skizze gehört in's Atelier und nicht in eine historische Sammlung, insbesondere wenn der Meister noch lebt und die bessernde Hand anlegen kann. Oder sollte ein rheinisches Blatt Recht haben, welches dem allgemeinen Gerücht entgegen, noch eine weitere Vollendung der Skizze in Aussicht stellt? Diese „Ueberführung der Leiche Gustav Adolph's von Lützen nach Wolgast 1633", also das Begräbniß eines Helden, erweckt in uns weder ein Gefühl der Ehrfurcht noch der Trauer, und wenn auch das Auge durch manche schöne Einzelheiten, manchen charakteristischen Kopf unter den Leidtragenden, manchen guten Farbeneffekt, wie z. B. der schwarze bekränzte Katafalk ihn darbietet, angezogen wird, so kann doch bei den vielen Mängeln, welche sich ihm aufdrängen, von keinem Kunstgenuß die Rede sein. Noch weniger kommen wir zu einem solchen vor dem Bilde von G. Urlaub in München, „Begräbniß eines Germanen". Dasselbe kann höchstens ein antiquarisches Interesse in Bezug auf die alten Waffen und die Art der Bestattung in Anspruch nehmen, durchaus kein seelisches, noch weniger ein ästhetisches, da unsere Vorfahren hier nicht anders als ihre knorrigen Eichen selbst gebildet sind, mit Gliedern, hart, verknorpelt und holzbraun. Von einer besonderen persönlichen Beziehung der umherknienden und kauernden Menschen zu dem Todten ist nichts bemerklich, eine Abstufung im Schmerz gewahren wir nicht, und so bleibt es dunkel, ob das Weib mit den unnatürlichen, unschönen Armen etwa die Gattin des Dahingeschiedenen ist. Diese Unsicherheit thut dem Eindruck wesentlich Eintrag. — W. Emele aus München hat von den hier ausgestellten Bildern jedenfalls das talentvollste und am besten durchgeführte geliefert. Obgleich derselbe Vorwurf, „Vernichtung der französischen Kürassiere vor Elsaßhausen am 6. Aug. 1870", noch kürzlich von E. Hünten aus Düsseldorf mit mehr Glück behandelt wurde, so läßt sich doch auch diesem Bilde mancher Vorzug nicht absprechen; auch hier ist Leben und gewissenhafte Durchführung, sowie ein Streben nach Naturwahrheit, welches das Werk weit über das vierte Gemälde, „Tilly auf der Flucht" von Prof. W. Camphausen, erhebt. Die äußerlich heftig bewegte, doch innerlich kalte Komposition, die grelle Malerei lassen dieses wie eine Theaterscene, nicht aber wie einen historischen Vorgang erscheinen.

B. **Stuttgart.** Im Lokal des württembergischen Kunstvereins kamen nach langer Ebbe einige neue Bilder zur Ausstellung, unter denen die folgenden der Erwähnung werth sind: eine treffliche „Heuernte" von Karl Roux, eine „Winterlandschaft" von Fink, zwei Landschaften von Robert Schleich, „Abend" und „Nach der Jagd" betitelt, und Willroider's „Gewitter". Dazu verschiedene Aquarelle von Eibner, landschaftlichen und architektonischen Inhalts, deren virtuose Behandlung volles Lob verdient. Von den Genrebildern darf „Das Hakeln" von Makloth wohl auf den ersten Rang Anspruch machen. Auch eine „Familien-

scene" von Gremont, „Die Mönche im Chorstuhl" von Holmberg und „Der Mönch bei der Weinprobe" von Heuberger zeigten eine wirkungsvolle Behandlungsweise. In der permanenten Kunstausstellung von Herdtle & Peters übten besonders drei ungarische Gestütbilder von Alexander Wagner in München große Anziehungskraft aus. Mit außerordentlichem Verständniß höchst energisch und charakteristisch dargestellt, wirkten sie freilich etwas hart in Folge der allzu schwarzen Schlagschatten. In dem größten dieser Bilder war das interessante Farbenproblem, lauter rothbraune Pferde wiederzugeben, sehr geschickt gelöst. Ganz vorzüglich war ein Thierstück von Braith, das gleich in den ersten Tagen von einem hiesigen Kunstfreunde angekauft wurde. Es zeigte eine große, trefflich gemalte Schafheerde, deren Hirt im Hintergrunde an der Mauer lehnt und nach der Kirche blickt, um aus der Ferne den Gottesdienst mitzufeiern. Das ganze Bild athmet feierliche Sonntagsruhe. „Der kleine Flötenspieler" von C. Wagner in Düsseldorf war etwas zu unbedeutend für die Größe der Leinwand. Eine dralle „Schnitterin" von Gugel, recht lebensvoll aufgefaßt, zwei Gemälde von Grund in Baden-Baden, „Rebekka" und „Griechin", in der glatten Malweise dieses Künstlers dargestellt, „Aus der Sonntagsschule" von Fr. Ortlieb, gut gemalt, doch zu drastisch und tendenziös in der Auffassung, verdienen noch angemerkt zu werden, ebenso die Landschaften: „Der Waldsee" von Hugo Knorr und ein „Motiv aus dem Harz" von Mosengel.

Makart's Katharina Cornaro hat endlich eine bleibende Stätte gefunden. Das Riesenbild ist von der Berliner Nationalgalerie für 50,000 Mark angekauft und wird demnächst einen sehr zweckmäßigen Platz im Treppenhause erhalten, wo es die betreffende von Oberlicht erhellte Wandfläche in einer Weise ausfüllt, als ob der Künstler das Format im Voraus danach berechnet hätte.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

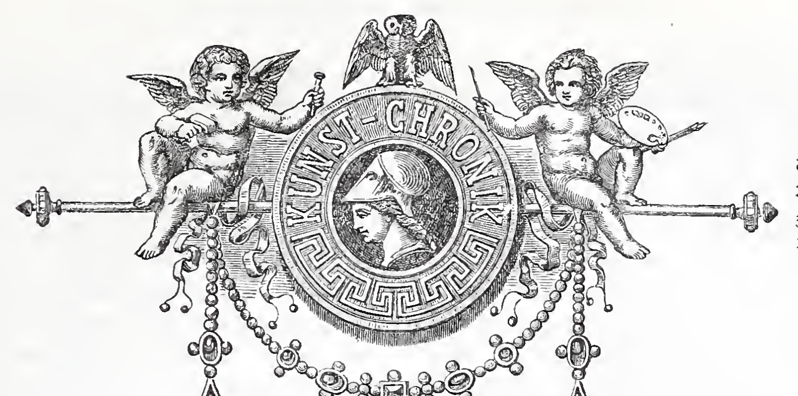
13. Jahrgang.

Nr. 4.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

8. November 1877.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die akademische Kunstausstellung zu Berlin. III. — Der Neubau der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums. — Die Katharinenkirche in Oppenheim. (Schluß.) — Bilder-Album zur neueren Geschichte des Holzschnitts in Deutschland. — K. Braun †. — Der österreichische Kunstverein. — Denkmal Friedrich's des Großen in Marienburg; Deckenmalereien in der Verdener Stiftskirche; die ehemalige Abteikirche Knechtsteden; Cafe Bauer in Berlin; Apotheose des Herrn Thiers. — Stuttgarter Kunstauktion; die Maillinger'sche Sammlung. — Zeitschriften. — Inserate.

Die akademische Kunstausstellung zu Berlin.

III.

Seit der Münchener Maler Adam jene famose Kavallerieattaque auf die 22. Infanteriedivision bei dem Dorfe Floing, eine bedeutsame Episode aus der Schlacht bei Sedan, gemalt hat —, sie war auf der 1874er Ausstellung zu sehen, — haben unsere Schlachtenmaler kein Bild zu Wege gebracht, welches dem Adam'schen so nahe gekommen ist, wie Hünten's Kürassierangriff auf das Dorf Elsaßhausen während der Schlacht bei Wörth. Jenes hat die künstlerische Berechtigung des Schlachtenbildes, welche man diesem modernen Ableger der Historienmalerei durchaus bestreiten will, ebenso glänzend dargethan, wie dieses. Hünten war während der letzten Jahre durch hellere Gestirne etwas verdunkelt worden. Wir freuen uns, dem trefflichen Künstler auf seinem neuesten Bilde, das für die Nationalgalerie gemalt worden ist, wieder im Vollbesitze seiner Mittel und noch gereifter und sicherer in der malerischen Technik zu begegnen. Auf seinem Bilde — es stellt den Angriff der französischen Kürassierdivision Bonnemains auf das Dorf Elsaßhausen dar — vereinigen sich in glücklicher Weise die beiden Hauptmomente, die einem modernen Schlachtenbilde nicht fehlen dürfen, falls es sowohl den historischen als auch den künstlerischen Anforderungen genügen soll, die Massenoperation und der Einzelkampf. Während im Hintergrunde die französischen Reiter noch in geschlossenen Gliedern heranstürmen, hat sich im Vordergrunde, wo preußische Liniensoldaten postirt sind, das Gefecht bereits in einzelne, ungemein lebendige und mannigfaltig erfundene Gruppen aufgelöst. Von der linken Flanke eröffnen württembergische Jäger ein vernichtendes Schnellfeuer gegen die feindlichen Panzerreiter, die in Folge dessen in wilde Unordnung gerathen. Den künstlerischen Mittelpunkt des weitschichtig disponirten Gemäldes bildet eine kleine Hebung des Bodens vor dem angegriffenen Dorfe, auf welchem der Kommandeur eines Bataillons vom 58. Regiment hält. Eben ist der Oberst der französischen Kürassiere gefangen genommen worden, der Verwundete wird in's Hintertreffen geführt, während ein Soldat dem preußischen Kommandeur den Säbel des Gefangenen bringt. Interessant und fesselnd in den Einzelheiten, gelangt das Bild auch in rein malerischer Hinsicht zu einer erfreulichen Gesammtwirkung.

Die übrigen Gemälde, deren Stoffe dem deutsch-französischen Kriege entlehnt sind, erheben sich nicht über den Werth eines Genrebildes, wenn diese etwas geringschätzige Klassifizirung bei so blutigen Affairen am Orte ist. Dem einen oder dem anderen wohnt noch ein gewisser tragischer Zug inne, der aber mehr zufällig als beabsichtigt ist. So spürt man z. B. auf einem Bilde von Freyberg, welches den Moment darstellt, wo dem Prinzen Friedrich Karl nach der Kapitulation von Metz die kaiserliche Garde übergeben wird, in der That etwas von dem Hauche des „großen, gigantischen Schicksals"; indessen geht ein gut Theil der tragischen Wirkung durch die niedliche, miniaturartige Behandlung verloren, die Freyberg Mann wie Roß angedeihen läßt. Eine Scene aus den Kämpfen vor Metz von der Hand des genialen Kolitz in Düsseldorf würde ebenfalls noch großartiger wirken, wenn der

Maler nicht in den entgegengesetzten Fehler verfallen wäre. Ihm ist groß gleichbedeutend mit großartig, und darum malt er die Figuren seines Bildes in Lebensgröße. Es ist das ein verhängnißvoller Irrthum, in den außer ihm noch viele Genremaler der heurigen Ausstellung verfallen sind, verleitet durch die unselige Sucht, in den großen, grell beleuchteten Räumen à tout prix zu wirken. Auf dem Kolitz'schen Bilde hat sich ein Vorpostengefecht um ein Gehöft entsponnen. Auf dem Hofe desselben liegt ein todter Franzose, ein anderer hat sich angstvoll platt gegen eine Wand gedrückt, um sich vor den heransausenden Granaten zu schützen. Diese beiden lebensgroßen Figuren füllen den Vordergrund. Im Hintergrunde treten preußische Soldaten aus einer Thür: eine Katastrophe droht ihnen, da die Bewohner des Gehöfts sie in einem Hinterhalt erwarten. Das ist alles sehr lebendig geschildert, durch einen düstern, nächtlichen Himmel noch wirksamer gestaltet und dabei mit der Kolitz eigenen Energie gemalt, aber, wie gesagt, um die Hälfte zu groß.

Die übrigen noch vorhandenen Schlachtenbilder sind lediglich Erinnerungstafeln an bestimmte Gefechtsmomente, die entweder im Auftrage der nächsten Interessenten oder im Auftrage anderer als Ehrengescheuk für sie gemalt sind. Auszunehmen wäre vielleicht noch Faber du Faur's Attaque der Chasseurs d'Afrique bei Floing (Sedan), eine Episode aus jenem kolossalen Reiterangriff, den Adam mit unerreichter Virtuosität gemalt hat. Der Künstler ist auf die sonderbare Idee gekommen, an den heranstürmenden Reitern die Wirkung des Schnellfeuers zu schildern, welches sie von der feindlichen, auf dem Bilde nicht sichtbaren Infanterie erhalten. Man sieht, wie Roß und Reiter wirr durch einander stürzen, wie sich hier ein Roß im Todeskampf wild aufbäumt, dort ein anderes sterbend zusammenbricht; aber dieses Kunterbunt, so virtuos es auch komponirt und durchgeführt ist, giebt doch noch kein Bild. Auch in der malerischen Behandlung gleicht es mehr einer geistvollen Skizze als einem sorgfältig ausgeführten Bilde. — Ueber Bleibtreu's Nachtstück: „Kaiser Wilhelm am Abend der Schlacht bei Gravelotte“ waltet kein günstiger Stern. Der grelle Feuerschein giebt den Figuren ein gespensterhaftes Aussehen. Sie gleichen leblosen Schemen, die obenein noch recht hölzern sind. Bleibtreu kann sich übrigens mit seinem großen künstlerischen Erfolge bei der Goslarer Konkurrenz trösten. Seine „Kaiserproklamation in Versailles“ ist ein geniales Meisterwerk, ein kühner Schuß in's Schwarze, der schwerlich jemals seines Gleichen finden wird.

Im Anschluß an die Darstellungen aus dem letzten großen Kriege mögen auch noch die Entwürfe A. von Werner's für Wandmalereien im Rathhaussaal zu Saarbrücken erwähnt werden. Es sind sieben Tafeln: zwei größere, die von je zwei kleineren eingeschlossen werden, so daß drei Tafeln zusammen etwa den Eindruck eines aufgeklappten Altarbildes machen, ein Arrangement, das die ultramontane Zeitung „Germania“ für eine schwere Profanation erklärt hat, und eine fünfte kleinere, welche in allegorischen Figuren den Sieg und die Verbrüderung von Nord- und Süddeutschland darstellt und zum idealen Mittelpunkt der ganzen Bilderreihe bestimmt ist. Die eine der größeren Tafeln stellt die Ankunft Kaiser Wilhelm's in Saarbrücken am 9. August 1870 dar, einen rein genrehaften Vorgang, der nur durch einige Verwundete, die vorübergetragen werden, eine sichtbare Beziehung zum Kriege erhält; die korrespondirende Tafel stellt den Sturm auf den Spicherer Berg dar. Die eine Komposition wird von den statuarisch aufgefaßten Gestalten des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl, die andere von Bismarck und Moltke, alle vier auf gemustertem Grunde, flankirt. Was Werner einmal in die Hand nimmt, ist stets reich an fesselnden Zügen. Aber seiner Charakteristik, seiner Ausdrucksmanier fehlt merkwürdiger Weise bisweilen das Vornehme. Auch bei diesen Entwürfen ist das Vornehme von dem Markigen, Derben verdrängt worden. Es fehlt diesen Skizzen mit einem Wort die monumentale Würde. Man sucht in ihnen vergebens nach dem genialen Wurf, nach dem poetischen Schwung, der das große Bild an der Siegessäule in so hohem Grade auszeichnet. Den geistvollen, scharf blickenden Künstler erkennen wir erst in einigen genial hingeworfenen Stiftzeichnungen wieder, welche den Kanzler wie den großen Strategen in wenigen flüchtigen Strichen ungleich lebendiger und feiner charakterisiren, als jene auf monumentale Wirkung berechneten Oelskizzen. Die große Kaiserproklamation, die gegenwärtig ebenfalls die Ausstellung ziert, habe ich bereits im Aufang dieses Jahres ausführlich an dieser Stelle besprochen.

Die Genrebilder und die Landschaften bilden wie gewöhnlich das Gros der Ausstellung. Wenn man die ersteren Revue passiren läßt — und das ist ein Geschäft, welches ein nicht geringes Quantum von Langmuth erfordert, — fällt zunächst der Umstand in's Auge, daß die bedeutsamsten Kulturerscheinungen der Gegenwart, die Umwälzungen und Veränderungen im bürgerlichen Leben, welche mehr oder minder schätzbare Errungenschaften der jüngsten Vergangenheit sind, von unseren Malern beinahe völlig ignorirt werden. Die verschollensten Kalendergeschichten, die abgegriffensten Gemeinplätze werden Jahr aus Jahr ein mit derselben beneidenswerthen Unverfrorenheit behandelt, ohne daß beispielsweise ein Einziger auf den Gedanken kommt, daß ein Krach in der Welt existirt hat und leider noch existirt. Doch — Einer, sage ein Einziger, der Düssel-

dorfer Bokelmann. Er ist auf den glücklichen Gedanken gekommen, die turbulenten Scenen zu schildern, die das Fallissement einer Volksbank — man denkt natürlich an die Dachauer traurigen Angedenkens — unter den zunächst Betheiligten hervorruft. Es ist ein kalter, trüber Novembermorgen. Die Kunde von dem Unglück hat sich verbreitet: alles stürzt die Treppe zum Bankgebäude hinauf, um Nachrichten aus der Quelle zu schöpfen. Viele sind schon im Klaren. Sie stehen traurig, verzweifelt, zornerfüllt auf dem Trottoir, wie festgebannt an die Unglücksstätte. Aus allen Gesichtern liest man das traurige Resultat: Nichts zu holen, und zum Ueberfluß hat der Maler, als ob er zu seiner Kraft im Charakterisiren kein allzu großes Vertrauen hätte, diese trübe Wahrheit noch kontrasignirt, indem er einen Korb mit Kehricht und Scherben auf der Straße umgestürzt hat. Abgesehen von dieser bedenklichen und überflüssigen Aufdringlichkeit darf man diesen Griff in's volle Menschenleben als einen wohlgelungenen bezeichnen. Die vielen Köpfe sind durchweg interessant charakterisirt; fast in jedem spiegelt sich eine andre Stimmung; es läßt sich so ziemlich die ganze abwärts führende Scala der menschlichen Gefühle verfolgen. Auch das etwas trübselige Kolorit, das Bokelmann's Genrebildern stets anhaftet, trägt hier nicht das Merkmal des Mangelhaften und Unzulänglichen, da es zu der Stimmung des ganzen Bildes vortrefflich paßt.

Einen ähnlichen glücklichen Griff in die Gegenwart hat Altmeister Benjamin Vautier gethan, der diesmal alle seine Rivalen siegreich aus dem Felde geschlagen hat. Er hat einmal zeigen wollen, wie sich ein Gang zur Trauung nach den Bestimmungen des neuen Civilstandsgesetzes ausnimmt. Die Poesie und die Romantik bleiben da hübsch vor der Thür. Sie haben vor dem ernsten Standesbeamten keinen Platz. Aber die rheinischen Bauern wollen sie sich trotzdem nicht nehmen lassen. Auf dem Korridor des Amtsgebäudes hat sich ein feierlicher Zug arrangirt, der sich gegen eine Thür in Bewegung setzt, welche der Amtsdiener öffnet. Die ungewohnte Situation wird von den Betheiligten unter komischen Gesichtspunkten angesehen, Neugierige giebt es auch, und so ist ein Genrebild zu Stande gekommen, das vom köstlichsten, liebenswürdigsten Humor durchweht ist. A. R.

Der Neubau der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums.

Wien ist um ein neues reizendes Gebäude vermehrt worden, das, am Ausgangspunkte der Ringstraße nahe am Donaukanal gelegen, die Aufmerksamkeit der Freunde der monumentalen Architektur in hohem Grade auf sich zieht. Es ist dies der Neubau der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums, welcher mit dem Museum selbst durch einen Verbindungsgang vereinigt ist, so daß Museum und Schule ein Ganzes bilden. Wie das Museum selbst, so ist auch der Neubau der Kunstgewerbeschule das Werk des Oberbaurathes Heinrich von Ferstel. Der Bau ist ein regelmäßiges Parallelogramm, von allen Seiten vollständig frei und wie das Museum in den Formen der italienischen Renaissance durchgeführt. Er ist ein zweistöckiger Ziegelrohbau mit Terracottaverkleidung an den Gesimsen sowohl als um die Fenster und die Thüre. Die schönen Verhältnisse, die klare Disposition der Innenräume, des Vestibules und des Stiegenhauses geben dem Bau einen schlichten und doch vornehmen Charakter. Die Ornamentation ist in maßvoller Weise durchgeführt, desto bedeutsamer ist die architektonische Gesammtwirkung. Unter den drei in italienischem Renaissancestil ausgeführten Ziegelrohbauten des genannten Architekten, dem chemischen Laboratorium, dem österreichischen Museum und der Kunstgewerbeschule, gebührt der letzteren die Palme. Es ist keine Frage, daß unter allen in Wien lebenden Architekten Ferstel die italienische Renaissance am stilvollsten und am reinsten behandelt. Der Bau ist durch das Unterrichtsministerium vom Staate durchgeführt mit einem Kostenaufwande von 450,000 fl.

Der Künstler hat auch Veranlassung genommen, an dem Gebäude einige technische Neuerungen mit Glück anzubringen: wir meinen die vier Köpfe, in Kosch'schen Emailfarben von Prof. Laufberger auf Thon gemalt, als Medaillons am Aeußeren und im Inneren, ferner der Fußboden der Gänge, welcher mit Fließen in der Art der Mettlacher belegt ist, ausgeführt in der Drasche'schen Ziegelei am Wienerberge. Es wird wohl nicht lange dauern, so werden diese Fließen und die erwähnte malerische Dekoration sich ebenso schnell einbürgern, wie die Sgraffitten, welche Laufberger am österreichischen Museum in so erfolgreicher Weise zur Anwendung gebracht hat.

In dem neuen Gebäude sind gegenwärtig die Fachschulen der Kunstgewerbeschule und der Zeichenlehrkurs untergebracht. Außerdem befindet sich in demselben die chemisch-technische Versuchsanstalt des Museums, deren Leiter der Regierungsrath Kosch ist. Es ist von größtem Belange, daß diese Anstalt direkt mit der Kunstgewerbeschule verbunden ist, so zwar, daß die Wissenschaft und die Kunst, die Theorie und die Praxis sich im selben Hause gewissermaßen die Hand reichen können. In dem Parterrelokale befindet sich die Fachschule für Bildhauerei (Professor O. König) mit der Schnitzschule, der Ciselirabtheilung des Hrn. Schwarz, der Vorlesesaal für Stillehre, Kunstgeschichte u. s. f., das Atelier des Herrn Macht, dessen Aufgabe es ist, die chemischen Präparate künstlerisch zu verwerthen und

das Atelier des Professors der Stillehre, des Architekten Alois Hauser. Im ersten Stockwerke befinden sich die Fachschule für Baukunst (Regierungsrath Storck, Prof. Beyer und Prof. Herdtle), die Direktorats- und Lehrerkonferenzzimmer, die Fachschulen des Prof. Laufberger und Prof. Sturm und das Atelier des Prof. Donadini. Im zweiten Stock befindet sich die Schule des Prof. Donadini, der Aktsaal, das Zimmer des Professors der Anatomie, Dr. Frisch, und der von Prof. Rieser geleitete Lehrerbildungskurs.

Die Vorbereitungsschule befindet sich vorläufig noch in den Räumen des Museums; an ihr wirken der Historienmaler Winingerode für Figurenzeichnen, Herr Hrachowina für ornamentales Zeichnen, für allgemeine Stillehre Architekt Prof. Hauser, für technisches Zeichnen Architekt Theyer, für Kunstgeschichte Custos Chmelarz und für Geschichte der Kunsttechnik Custos Bruno Bucher.

Der Verbindungsgang zwischen dem Museum und der Kunstgewerbeschule wird zur Aufstellung von Glasgemälden, zur permanenten Ausstellung von Lehrapparaten und Vorlagen und zur Ausstellung der Leistungen der kunstgewerblichen Fachschulen des Handelsministeriums benutzt. Die architektonische Lösung der Außenseite des Verbindungsganges ist ein kleines Meisterstück des Architekten Ferstel. An der mittleren Blendarkade ist das große Mosaikbild der Pallas Athena von Salviati, nach Laufberger's Entwurf ausgeführt, angebracht. Das Mosaikbild, das in der Kunsthalle der Wiener Weltausstellung ziemlich spurlos vorübergegangen ist, macht gegenwärtig einen imposanten Eindruck. Im Frühjahr wird unter demselben ein ornamental gelöster Auslaufsbrunnen angebracht werden, der nach dem Entwurfe Ferstel's vom Bildhauer Pokorny ausgeführt wird. Ist es nicht sinnreich, daß zwischen Museum und Kunstgewerbeschule an öffentlichem Platze der Brunnen der göttlichen Weisheit seinen Lebensquell spendet? — Das Schulgebäude ist am Schlusse vorigen Monates der Benutzung übergeben worden.

Wien, im November 1877. R. v. E.

Die Katharinenkirche in Oppenheim.

(Schluß.)

f) Die zwei Thürme aus der Uebergangszeit.

Dem von Herrn Baurath Horst aufgestellten Entwurfe für die Umgestaltung der beiden Thürme aus der Uebergangszeit kann sich der Unterzeichnete wohl nicht anschließen, jedoch nur aus prinzipiellen Rücksichten; denn wenn je eine Umgestaltung dieser Thürme unerläßlich werden sollte, so wäre die gewählte Form als die richtige anzunehmen.

Der Unterzeichnete muß selbst zugeben, daß die Endigung dieser Thürme ohne besonderen ästhetischen Werth ist, auch mit den übrigen Theilen des Baues nicht in voller Harmonie steht; dagegen läßt sich auch nicht behaupten, daß diese Thürme direkt störend wirken.

Der gesammte Bau der St. Katharinenkirche repräsentirt dermalen in seinen einzelnen Theilen die Geschichte der deutschen Baukunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, und vielleicht ist es bis zu einem gewissen Grade wenigstens auch diesem Umstande zuzuschreiben, daß der Bau auf jeden Beschauer einen so zauberhaften Eindruck ausübt.

Dem Unterzeichneten schien es daher nicht wohlgethan, ein Blatt aus diesem Buche der Kunstgeschichte zu reißen und wenn es auch das letzte wäre.

Da überdies technische Gründe für eine völlige Erneuerung dieser Thurmendigungen nicht vorliegen, so glaubt der Unterzeichnete, daß eine einfache Wiederherstellung der schadhaften Galerien und eine Ausbesserung der Dächer für diesen Fall das Richtige wäre.

g) Restauration der Kirche im Innern.

Von Seiten des Herrn Bauraths Horst liegt zwar hiefür kein positiver Antrag vor, doch glaubt der Unterzeichnete diese Frage nicht ganz mit Stillschweigen übergehen zu dürfen.

Es ist bekannt, welch' gräuliche Verwüstung namentlich das Innere dieser Kirche erfahren hat, deren Spuren allerdings durch die in vieler Beziehung so hochverdienstliche Restauration in den dreißiger Jahren ziemlich verwischt sind.

Es ist aber auch ebenso bekannt, daß bei dieser Restauration, welche mit den beschränktesten Mitteln arbeiten mußte, die Gewölbe im Hochschiffe des Langhauses durch eine zwar sehr sinnreiche, aber keine längere Dauer versprechende Holzkonstruktion ersetzt wurden.

Diese Holzkonstruktion kann aber nur von beschränkter Dauer sein, und schon aus dieser Rücksicht steht eine Restauration in nicht zu ferner Aussicht; abgesehen davon erheischen zwingende ästhetische Gründe, daß nach Wiederherstellung des Aeußeren auch das Innere berücksichtigt werde.

Es kann sich hier nicht darum handeln, eine prunkvolle Ausstattung mit Altären und sonstigen Kirchengeräthen anzustreben, sondern lediglich darum, die rein architektonische Bildung dieses herrlichen Raumes wieder zur vollen Geltung zu bringen.

Hierzu bedarf es in erster Linie der Beseitigung der Tünche.

In der Nothlage, in welcher sich die frühere Restauration befand, indem sie nicht die Mittel besaß, um in technischer Vollkommenheit die vorhandenen Schäden auszubessern, mußte sie zu diesem Auskunftsmittel greifen: wogegen es wie eine Auferstehung erscheinen wird, wenn

die natürliche Farbe des Materials wieder zum Vorschein kommt, auf welche überhaupt das ganze Formensystem berechnet ist.

Die herrlichen Glasgemälde, welche jetzt nur schwach zur Geltung gelangen, werden dann erst, wenn sie durch die warmen Töne des natürlichen Materials gleichsam verbunden sind, wieder ihr altes Feuer erhalten.

Ob es sich aus technischen und anderen Gründen wird ermöglichen lassen, die hochinteressanten Kapellen zu Seiten des Langschiffes wieder herzustellen, muß vorläufig wohl eine offene Frage bleiben.

Wünschenswerth erscheint dies jedenfalls in hohem Grade im Interesse der Kunst, für welche der gesammte Bau der Katharinenkirche eine unerschöpfliche Quelle des Studiums bildet und stets bilden wird.

h) Herstellungen zum Schutze des Westchores.

Die hierauf bezüglichen Anträge des Herrn Bauraths Horst erscheinen durchaus sachgemäß und zweckentsprechend.

Es ist nicht leicht, in der Behandlung dieses Bautheiles das Richtige zu treffen, denn das künstlerische Interesse erheischt streng genommen lediglich die Erhaltung dieser imposanten Ruine in ihrem jetzigen Zustande, wogegen andererseits nicht zu verkennen ist, daß dieselbe nur dann auf ferne Zeit erhalten werden kann, wenn sie wieder ganz hergestellt und mit einem Dache versehen wird.

Eine völlige Wiederherstellung, die bedeutende Geldmittel erfordern würde, erscheint dagegen wieder in so lange unmotivirt, als sich nicht ein ernster Zweck mit dem so restaurirten Chore verbinden läßt.

Es erübrigt daher nur der Vorschlag des Herrn Bauraths Horst, und Dank der ganz ungewöhnlichen Bautechnik, welche gerade hier zu bewundern ist, werden die vorgeschlagenen Maßregeln den Bau wenigstens für die nächsten Jahrzehnte sicherstellen, womit dann auch einer etwaigen Herstellung in späterer Zeit nicht vorgegriffen ist.

Der Unterzeichnete ist hiermit am Schlusse des von Herrn Baurath Horst verfaßten Gutachtens angelangt und gereicht es ihm zu seiner eigenen großen Befriedigung, sich in Uebereinstimmung mit allen wesentlichen Punkten der Anträge und Entwürfe des Herrn Bauraths Horst zu befinden.

Wo dies nicht ganz der Fall ist, glaubt der Unterzeichnete sich der Hoffnung hingeben zu dürfen, daß Herr Baurath Horst den auf rein objektiver Beurtheilung der Sachlage basirenden Ansichten des Unterzeichneten sich werde anschließen können.

Der Unterzeichnete muß sich nun gestatten, zum Schlusse noch einige allgemeine Bemerkungen über die in Aussicht genommene Restauration hinzuzufügen.

Schon in den einleitenden Worten hat der Unterzeichnete auf die großen Schwierigkeiten der Aufgabe hingewiesen, und in Wahrheit erscheinen dieselben, je mehr man sich mit derselben befaßt, um so bedeutender.

Nicht nur, daß der leitende Architekt mit dem Wesen der Spitzbogenarchitektur, mit ihrem reichen Formensystem und ihrer Konstruktionsweise auf das Innigste vertraut sein muß, sondern auch alle Hilfskräfte bis herab zum letzten Arbeiter müssen geschult sein für eine so eminent schwierige Bautechnik.

Hierzu kommt, daß nicht, wie bei Neubauten, mit dem einfacheren Unterbau begonnen und nach und nach ein Stock tüchtiger Werkleute herangebildet werden kann, sondern daß gleichsam mit dem schwierigsten Theile der Anfang gemacht werden muß.

Glücklicherweise gehören heut zu Tage in dieser Kunst geübte Werkleute nicht mehr zu den Ausnahmen, und wird es daher die erste Aufgabe sein, eine Anzahl von tüchtigen Werkleuten zu gewinnen, denen wohlerfahrene Bauführer und Parliere vorstehen.

Wenn eine so zusammengesetzte Bauhütte, den Anordnungen des leitenden Architekten folgend, mit Eifer und Hingebung an ihre Aufgabe herantritt, kann der Erfolg nicht zweifelhaft sein, welcher unbedingt darin bestehen muß, daß der künstlerische Gedanke, welcher im Großen wie im Kleinen dieses Werk durchzieht, zum erneuerten, unverfälschten Ausdruck gelange.

Sind dann die Einleitungen zum Baue einmal getroffen, so erscheint es unerläßlich, denselben mit Kraft und Energie zu führen.

Nach den vielfachsten Erfahrungen des Unterzeichneten ist nichts nachtheiliger für das Gelingen eines derartigen Unternehmens, als eine Bauführung mit ungenügenden spärlichen Mitteln.

Nicht nur, daß sich der Bau erheblich vertheuert durch die größeren Spesen der Bauregie, sondern unwillkürlich wirkt die beschränkte Thätigkeit im Großen auch lähmend auf die jedes Einzelnen zurück, der Eifer erkaltet, wo die Resultate der Arbeit in zu weite Ferne gerückt werden, und aus einer tüchtigen Bauhütte wird nur allzu leicht eine Versorgungsanstalt für abgenützte Kräfte.

Von nicht zu überschätzendem Einflusse auf das Resultat der Arbeiten ist ferner die Einrichtung der ökonomischen Gebahrung.

Bei einer Bauführung, wo es sich in erster Linie um vorzügliche Arbeit handelt, muß die Accordarbeit im Ganzen wie im Einzelnen ausgeschlossen sein, denn eine gewissenhafte Durchführung ist nahezu unvereinbar mit dem Streben nach materiellem Gewinn.

Die Bauleitung wird daher genöthigt sein, die Steinarbeiten sämmtlich in eigene Verwaltung zu nehmen und nur die übrigen Arbeiten etwa durch Unternehmer zur Ausführung bringen zu lassen.

Hiermit glaubt der Unterzeichnete alle wichtigen Punkte berührt zu haben, und fühlte sich derselbe um so mehr in seinem Gewissen verpflichtet, dies zu thun, als ihm aus eigener langjähriger Praxis nur allzugut bekannt ist, wie sehr derartige Bauunternehmungen leiden, wenn aus Ungunst der Verhältnisse von den oben angeführten Grundsätzen abgewichen werden mußte.

Der Unterzeichnete kann diesen Bericht nicht schließen, ohne seinem innigen Wunsche Ausdruck zu verleihen, daß das Werk der Restauration baldmöglichst begonnen und mit Glück zu Ende geführt werden möge im Interesse der Kunst und zur Ehre der deutschen Nation.

Wien, am 24. Juli 1875.

Fr. Schmidt,
k. k. Oberbaurath, Dombaumeister
zu St. Stephan.

Kunstliteratur.

Bilder-Album zur neueren Geschichte des Holzschnitts in Deutschland. Herausgegeben vom Albertverein. Mit Text von Hermann Lücke. 18 S. Text und 118 Bildertafeln in Hochquart. Leipzig, Seemann.

Mit dem vorliegenden Werke, auf dessen bevorstehendes Erscheinen schon in diesem Blatte hingewiesen wurde, ist die Kunstliteratur um ein mit der größten typographischen Sorgfalt (in der Druckerei von Hundertstund & Pries in Leipzig) hergestelltes Prachtwerk bereichert, welches in erster Linie alle an der Buchillustration betheiligten Kreise, Xylographen, Zeichner und Verlagsbuchhändler in hohem Grade interessiren wird. Sodann wird aber auch jeder Kunstfreund und wer immer Freude hat an der historischen Entwickelung nationaler Bestrebungen, aus dem Buche Genuß und Belehrung schöpfen. Erstaunlich erscheint die lebendige Fülle schöpferischer und nachschaffender Hände, welche gegenwärtig den populärsten aller Kunstzweige pflegen, und geradezu undenkbar dünkt uns der Gedanke, daß vor kaum vierzig Jahren der deutsche Holzschnitt so gut wie todt und begraben war und nur eine Vergangenheit hatte, von deren Bedeutung außer der kleinen Gemeindeder Liebhaber die Welt kaum mehr als eine dunkle Vorstellung besaß. Niemand kann sich beim Durchblättern des stattlichen Bandes der Erkenntniß von der großen Summe nationaler Arbeit und nationalen Wohlstandes verschließen, die gegenwärtig durch die xylographische Produktion repräsentirt wird, denn diese Probesammlung einzelner Leistungen, so mannigfaltig sie ist, steht immerhin zu dem Gesammterzeugniß in einem verschwindend kleinen Verhältniß. Wägt man die künstlerischen Talente, denen der verlorene Sohn der deutschen Kunst seine Erhebung und seine neue Ehrenstellung verdankt, so tritt das hohe Verdienst der beiden Hauptmeister des Illustrationsfaches, **Menzel's** und **Ludwig Richter's**, in dieser Zusammenstellung mit Gleich- und Nachstrebenden noch glänzender und überzeugender hervor, als man sich dessen im Allgemeinen bewußt ist. Es war wahrlich ein Glück, daß die wiedergeborene Technik an ihnen zwei Wegweiser fand, die, zwar nach entgegengesetzten Richtungen zeigend, doch jeder in seiner Art auf die höchsten Ziele deuteten.

Der beigegebene Text von Dr. Hermann Lücke greift auf die Geschichte des Holzschnitts im 15., 16. und 17. Jahrhundert zurück, verfolgt die ersten Spuren der xylographischen Renaissance in England und deren mit der Verfeinerung der Instrumente und der Verbesserung des Materials zusammenhängende Entwickelung in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts und schildert sodann das Werden und Wachsen der neudeutschen Xylographie unter dem Einfluß unternehmender Buchhändler, unter denen neben den beiden Wigand, J. J. Weber, C. B. Lorck, Gubitz, Braun & Schneider &c. auch dem Grafen Raczynski eine Stelle gebührt, als dem ersten, der mit seiner französisch geschriebenen Geschichte der neueren Kunst in Deutschland ein umfangreiches zum Theil wenigstens von deutschen Holzschneidern illustrirtes Werk in's Leben rief.

Wie aus der Vorrede ersichtlich, kommt unser Bilder-Album leider nicht in den regelrechten Buchhandel. Der Gedanke, der demselben zu Grunde liegt und mit dessen Ausführung sich der Verleger schon lange getragen, ist von diesem zu Gunsten des Albertvereins preisgegeben und für dessen Wohlthätigkeitszwecke verwirklicht worden. So werden denn die abgezogenen 2000 Exemplare des Werkes, zu welchem die hervorragendsten „illustrirten“ Verlagshandlungen Deutschlands Holzstöcke oder Ablagerungen hergeliehen, unter den Gewinngegenständen der Lotterie figuriren, die der genannte, unter der Protektion der kunstsinnigen Königin Carola stehende Verein zum Besten eines Krankenhausneubaues in Dresden im kommenden December veranstaltet. Vielleicht regt der Wunsch, in Besitz des hier angezeigten Werkes zu gelangen, den Wohlthätigkeitssinn unserer Leser an, denen allen wir für diesen Fall einen Treffer wünschen.

Todesfälle.

Kaspar Braun, Herausgeber der „Fliegenden Blätter“ und der „Münchener Bilderbogen“, Begründer eines der ersten und größten xylographischen Institute Deutschlands, im Jahre 1807 zu Aschaffenburg geboren, starb in München am 29. Oktober.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Der österreichische Kunstverein** hat seine Pforten wieder geöffnet und in der ersten Ausstellung der Saison recht Sehenswerthes vorgeführt. Die Glanznummern sind wohl keine Kunstwerke von hervorragender Bedeutung, aber immerhin interessant genug, um das kunstsinnige Publikum heranzuziehen. Wir beginnen unseren Rundgang mit den geistreichen Arbeiten M. v. **Zichy's**, von welchem demnächst im Schönbrunnerhause, — um der Tradition nicht untreu zu werden, — wieder einmal ein „Sensationsbild“, nämlich „Die Kaiserin Elisabeth am Sarge Deak's“ zur Ausstellung gelangt. Zichy's Bilder, zum Theil schon vortheilhaft von der Wiener Weltausstellung her bekannt, imponiren nicht durch die äußeren Mittel, die dem Maler zu Gebote stehen; sie sind mehr Kartonzeichnungen, an denen die Farbe durch Lasuren nur als bescheidenes Belebungsmittel angewandt ist; was unser Interesse an ihnen erregt, sind zunächst die eigenartigen, von den Bildern der gewöhnlichen Tagesordnung originell abweichenden Vorwürfe und in zweiter Linie der markige Vortrag. Der Katalog nennt Zichy einen Schüler Waldmüller's; es läßt sich aber schwer ein ärgerer Kontrast denken als die Bilderwelt des schlichten, die Natur mit ängstlicher Sorgfalt abschreibenden Wiener Altmeisters und der Ideenkreis Zichy's. Unser Künstler ist kein Idealist in der Formgebung, hierin folgt er der Natur in dem Geiste der modernen Realisten, dagegen schweift in der Wahl der Vorwürfe seine Phantasie zuweilen weit über das Gebiet des Realen hinaus. Sein Stift sucht mit Vorliebe nach philosophischen Problemen, zumeist mit religiösem Untergrunde, wobei dann selbstverständlich der Allegorie eine bedeutsame Rolle zufällt. Die Blätter „Messias“ und „Luther auf der Wartburg“, dem Publikum seit Längerem durch Photographien bekannt, gehören zu dem Besten des Ausgestellten; sie zeugen von tiefreligiösem Empfinden und offenbaren die rückhaltlose Vertheidigung der Wahrheit — wenn auch nicht gerade in der Art der Nazarener. Minder klar ist die Allegorie: „Der Mensch zwischen Vernunft und Narrheit.“ Die Komposition, so effektvoll sie sich entfaltet, führt zu keinem positiven Schluß. Warum hält doch der Schalksnarr dem zweifelnden Erdensohn nicht die „Philosophie des Unbewußten“ entgegen! Dem reizvollen Weibe vor ihm wäre damit das plausibelste Dokument für ihre Existenz gegeben. Die Zeichnung gehört unter die Gattung der Todtentanzbilder und soll, wie auch „Der Gelehrte“ und „Der Künstler und der Tod“, wohl nichts anderes als die Nichtigkeit alles Irdischen darstellen. Aber wie lebensfroh, wie humorvoll sind daneben die Zeichnungen „Holländischer Soldat in Weinlaune“ und „Mit der Magd scherzend“, die

in der Art Meissonier's gehaltenen „Raucher" und „Schachspieler"! „Raffael und sein Modell" ist reizvoll, wenngleich etwas stark sinnlich gedacht; die „Zwei Pagen, Wein kostend", ein hübsches Dekorationsstück für einen Speisesaal. Ganz in der Stimmung A. Grottger's treffen wir dann zwei Blätter einer „Auerhahnjagd in Rußland". Zichy hat in der Technik manches Verwandte mit dem genannten Künstler und fällt zuweilen auch in seinen Vorwürfen in die sentimentale Sphäre des genialen Illustrators der duldenden Heldennation. „Ein Augenblick der Erholung" gehört in dieses Genre. Der Maler hält von seiner Frohnarbeit inne. Um des lieben Brotes Willen muß sich sein Pinsel zur Dutzendwaare bequemen; das Porträt des Kaisers aller Reussen steht in drei Exemplaren auf der Staffelei. Zur Erholung hat der Künstler sein kleines Töchterchen auf den Schooß genommen und sucht Labsal im Anblick des lieblichen Kindes. Es ist viel Stimmung und eine gar bittere Tendenz in diesem Bildchen niedergelegt. Den vorhandenen Arbeiten nach darf das Wiener Publikum wohl auf das oben erwähnte größere Gemälde des Künstlers gespannt sein. — Von G. Conräder ist ein großes Historiengemälde, „Kaiser Josef's Zusammenkunft mit dem Papste Pius VI. zu Wien", im Hauptsaale ausgestellt. Sein erstes Gemälde, „Kaiser Josef's II. Tod", hat hier, wenn auch keinen sensationellen, so doch einen sehr ehrenhaften Erfolg davon getragen. Leider hält gegenwärtiges Bild jenem nicht die Wage. Um es kurz zu sagen: es macht den Eindruck des Flüchtigen, zu wenig Durchgeistigten. Wenn bei einem historischen Gemälde von solchen Dimensionen sich das gesammte Interesse nur auf zwei Gestalten zu konzentriren hat, dann sollen diese in einer Weise durchgebildet sein, daß über ihren Charakter und über ihr Handeln kein Zweifel übrig bleibt. Da muß die Zeichnung schlagend wirken und die Farbe sich unterordnen: dies finden wir bei Conräder's neuester Arbeit nicht. Er hat zwar den Hauptfiguren einige Sekundanten beigegeben, welche einigermaßen für sie sprechen, aber auch zu unvollkommen, um ein tieferes Interesse für das Ganze wachzurufen. Es kann nicht geläugnet werden, daß der Künstler eine Menge Studien zu dem Bilde gemacht hat und namentlich in den Kostümen und Porträts gewissenhaft vorgegangen ist; es ist auch nicht in Abrede zu stellen, daß das Gemälde Farbe und Plastik besitzt und im Detail, besonders in den Stoffen, prächtig gemalt ist: aber von einer zündenden Wirkung ist keine Rede. Vor Allem fehlt den Köpfen der schlagende Ausdruck, die markige Zeichnung. Der Kaiser hat sich von seinem Sitze erhoben und blickt stumm nach dem ihm gegenüber sitzenden Papste, der in vorgebeugter Haltung ebenfalls sprachlos mit etwas weinerlichem Gesicht wieder nach diesem schaut. Das Gefolge hüben und drüben, das der Künstler, nebenbei bemerkt, eigenmächtig als Zuschauer geladen hat (denn die Verhandlungen wurden, so weit sich Kaiser Josef II. überhaupt einließ, mit dem Papste unter vier Augen gepflogen) sucht der Stimmung des Augenblicks Ausdruck zu geben. Die bessere Gruppe ist die hinter dem Kaiser befindliche; unter den geistlichen Würdenträgern finden sich abgesehen von den zu lärmenden Farben auch allerlei bedenkliche Verzeichnungen vor; überhaupt hat hier der Pinsel äußerst flüchtig gearbeitet. Bei Conräder's ausgesprochenem Talente steht es wohl zu erwarten, daß wir bald wieder Besseres, Gereifteres von ihm zu sehen bekommen. Im Uebrigen bietet die Ausstellung ziemlich viel Mittelgut; bemerkenswerth ist darunter Stryowski's „Jüdischer Hochzeitstag in Galizien", ein Bild von fleißiger Durchführung, welches nur den „historischen" Fehler hat, daß sich die ganze Gesellschaft zu salonmäßig reinlich repräsentirt. Zwei Studienköpfe von E. Blaas erfreuen durch reizvollen Vortrag. Oesterley und Schönreiter haben gute Landschaften geliefert, Friedländer einige zart durchgeführte Genrebildchen.

Vermischte Nachrichten.

□ **In Marienburg in Westpreußen** wurde am 9. Oktober d. J. das Denkmal Friedrich's des Großen, dessen Errichtung gelegentlich der Säcularfeier der Vereinigung Westpreußens mit dem Staate Preußen im Jahre 1872 beschlossen wurde, und welches unterdessen von der kunstreichen Hand des Bildhauers Prof. R. Siemering in Berlin ausgeführt worden ist, in Gegenwart des deutschen Kronprinzen enthüllt. Die Statue des Königs ist in hohem Grade charakteristisch, sehr ähnlich und ist ganz in der Art aufgefaßt, wie der Preuße seinen „alten Fritz" sich vorzustellen pflegt. Sie ist eine hochbedeutsame Arbeit. Das Postament, auf welchem die Statue steht, sehr glücklich in den Verhältnissen, ist mit den fast lebensgroßen Statuen von drei Hochmeistern geschmückt. Leider stimmen aber die sehr trockenen architektonischen Formen desselben, welche gothisch sein sollen — es sind Spitzbogen und Zinnen angebracht — und welche sehr stark an die berüchtigte preußische Bauinspektorengothik erinnern, sehr wenig zu dem historisch richtigen Kostüm der Hauptfigur. Die Statue des großen Königs erfreut und erwärmt; bei Betrachtung des Postaments aber fröstelt man. In solcher Weise gothisch ist in Marienburg niemals gebaut worden, und als König Friedrich lebte, herrschte bekanntlich ein graziöses Rococo.

R. B. **An dem Gewölbe der Stiftskirche zu Breden** in Westfalen sind unter der Tünche Deckenmalereien aus dem fünfzehnten Jahrhundert entdeckt worden, von welchen die Bilder an einem Joche der Kreuzgewölbe noch recht gut erhalten sind und konservirt werden sollen.

□ **Die ehemalige Abteikirche Knechtsteden** unfern Köln, eine großartige romanische Basilika mit Querschiff, drei Thürmen, auch westlicher Apsis, ein Bau des zwölften Jahrhunderts, befindet sich, nachdem sie im Jahre 1869 einen Brand ausgehalten, jetzt in so schlechtem baulichem Zustande, daß die Gewölbe den Einsturz drohen. Eine durchgreifende würdige Restauration derselben ist im hohen Grade wünschenswerth. — Die neben der Kirche gelegenen ehemaligen Klostergebäude, welche im Zeitalter des Barockstils umgebaut wurden, liegen schon seit längerer Zeit in Ruinen.

Das Café Bauer unter den Linden zählt zu den neuesten Sehenswürdigkeiten Berlins. An der fast überreichen künstlerischen Ausstattung haben sich die Maler A. v. Werner und Wilberg durch Entwürfe zu den Wandmalereien betheiligt, die von Schülern der Genannten unter Leitung der Meister ausgeführt wurden.

Apotheose des Herrn Thiers. Zwei namhafte französische Maler, die Herren Detaille und Vibert, arbeiten in diesem Augenblick an einem für die nächste Ausstellung bestimmten Riesenbilde, welches die Apotheose des Herrn Thiers darstellen soll. Der Verewigte ruht auf seinem Sterbebette, das trauernde Frankreich breitet über ihn seine Tricolore, von den Ordensbändern, die seine Brust bedecken, hebt sich ein Crucifix ab, eine Ruhmesgöttin streckt ihre Rechte nach dem Haupte des großen Mannes aus. Im Vordergrunde ragt das Banner von Belfort aus einem Berge von Kränzen und Blumen hervor. Tiefer rechts sieht man die Commune in Gestalt einer abscheulichen Megäre in einem dichten Rauche verenden, welcher aus einer Fackel aufsteigt, die an dem halbverbrannten Wappen der Stadt Paris erlischt; links zeigt sich der Leichenzug, wie er den Père-la-Chaise erreicht, im Hintergrund ein Panorama des belagerten Paris. Ueber das Ganze spannt sich ein flammender Himmel, in dessen Glorie drei Hauptmomente aus dem Leben des Herrn Thiers zur Erscheinung gelangen: den Politiker und Redner symbolisirt die Julisäule und eine Ansicht des Sitzungssaales der Kammer; den Geschichtsschreiber eine Gruppe, welche die großen Ereignisse von 1789—1815 versinnlicht; der Präsident der Republik endlich hält in einer dritten Komposition nach Bewältigung der Commune in Longchamps Heerschau. (Köln. Ztg.)

Vom Kunstmarkt.

B. **Stuttgart.** Eine Sammlung interessanter Antiquitäten und Oelgemälde gelangt hier am 12. und 13. November zum öffentlichen Verkauf. Sie stammt aus dem Nachlaß des Privatiers Julius Lettenmayer, der sie mit Eifer und Sachverständniß viele Jahre lang bis zu seinem Tode zusammengesucht hat. Der Katalog umfaßt im Ganzen 426 Nummern. Darunter sind werthvolle egyptische, griechische, römische und keltisch-germanische Gegenstände, meistens aus den ältesten Zeiten, viele Majolikagefäße, Fayencen und Porzellan, emaillirte und geschliffene Glas-

waaren deutschen und venetianischen Fabrikats, über dreißig Glasgemälde, von denen die meisten sehr alt sind, Schnitzwerke, Möbelstücke, Uhren, Kirchen- und Hausgeräthe, deutsche und orientalische Waffen aus verschiedenen Zeiten, und 27 Oelgemälde alter Meister und eines einzigen modernen Künstlers, Karl Müller's in Paris, der durch „Herkules am Scheidewege" und „Eine schlafende Bacchantin, die ein Faun belauscht" gut vertreten ist. Die Maler H. Herdtle und P. F. Peters sind als Sachverständige mit dem Verkauf betraut und zu jedem näheren Aufschluß erbötig. Wir zweifeln nicht, daß mancher Sammler und Alterthumsfreund hier günstige Gelegenheit findet, seine Schätze in erwünschter Weise zu bereichern.

Die Maillinger'sche Sammlung von Bilddrucken, Originalzeichnungen 2c. zur Geschichte Münchens, welche an dieser Stelle früher besprochen wurde (Jahrg. XII, Sp. 142) kommt am 19. November zur öffentlichen Versteigerung.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 42—44.

Petition des Vereins deutscher Zeichenlehrer. Das leipziger Kunst-Gewerbe-Museum; die schweizerischen Gewerbemuseen. Holzschnitzindustrie im grödner Thal, von G. Dahlke. — Deutscher Patentschutzverein.

L'Art. No. 148.

Le Poussin. Cours donné à l'école nationale des beaux-arts de Paris, von G. Berger (Mit Abbild.). — La séance annuelle de l'académie des beaux-arts.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

 5.

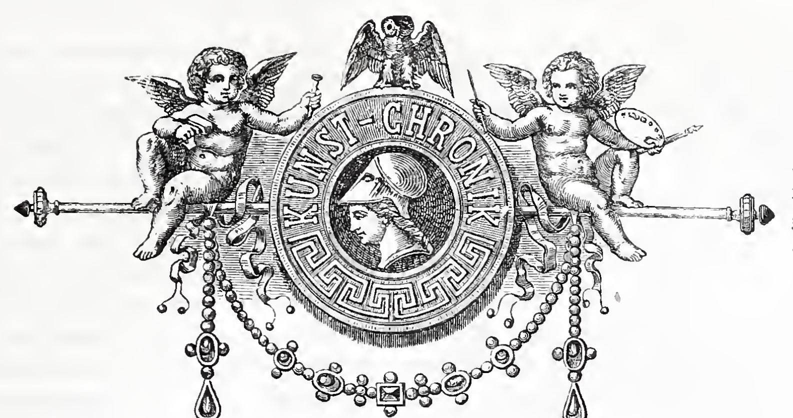
Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

15. November 1877.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Neuere Bildererwerbungen des fürstlich Hohenzollern'schen Museums in Sigmaringen. — Die akademische Kunstausstellung zu Berlin. IV. — Meurer, Italienische Flachornamente. — Düsseldorf; Provinzialmuseum in Trier. — Sitzung des Vereins für Kunst des Mittelalters; historische Staffagen; Kölner Stadtmauern; Bamberg; gräfl. Moltke'sche Gemäldegalerie in Kopenhagen; Neue Glasmalereien in Nürnberg; der Pavillon des Khedive in Wien; Kreuzfahrerkirche in Jerusalem; Aus Tirol. — Inserate.

Neuere Bildererwerbungen des fürstlich Hohenzollernschen Museums in Sigmaringen.

Im Folgenden gebe ich wieder einen Nachtrag zu meinem Verzeichniß der Gemälde des Museums zu Sigmaringen*). Er umfaßt vier altitalienische und vier altdeutsche Bilder, welche, wenn auch nicht von größten Meistern stammend, doch die Kunstweise ihrer Zeit gut charakterisiren. Sie ergänzen daher zweckmäßig die hiesige Gemäldesammlung, welche (die zahlreichen Bilder in den Gemächern des Schlosses ausgenommen) sich fast ausschließlich auf die ältern Schulen beschränkt und vorhandene Lücken nach Gelegenheit, wenn auch nicht mit Meisterwerken ersten Ranges, nach und nach auszufüllen strebt.

1.

Gemälde auf Holz. H. 0,63, Br. 0,58 Meter.

Maria sitzt links (im Bilde) und neigt sich, das neben ihr stehende Kind haltend, gegen den (rechts) anbetend knieenden Donator, welcher ihr vom h. Hieronymus präsentirt wird.

Die Scene geht im Freien vor sich. Ueppiges Gras und allerlei wilde Blumen entsprießen dem Boden. Im Hintergrunde überragen drei Bäumchen, ein Oelbaum (rechts), ein Orangenbaum (in der Mitte), eine Eiche (links) das mit Rundstäben, Hohlkehlen und in der Mitte mit einem geschwungenen Blattornament en relief verzierte obere Gesims der steinernen Einfriedigung. Den Sitz der Madonna bildet eine oblonge Bank, welche ihrer Gestalt und Verzierung nach an einen Sarkophag oder Reliquienschrein ohne Dach oder an eine mittelalterliche Truhe erinnert. Die beiden sichtbaren Seiten derselben, eine Lang- und eine Schmalseite sind mit rundbogigen Nischen belebt, in welchen je eine charakteristisch behandelte männliche Figur sitzt mit lebhaftem mannichfaltigem Geberdenspiel, unterschiedlicher Tracht und ohne besonderes Attribut. Die Schmalseite enthält zwei solcher Nischen, die hinter der sitzenden Madonna größtentheils verschwindende Langseite ist den Dimensionen nach auf acht berechnet; da auf die unsichtbare Schmalseite natürlich auch zwei Figuren entfallen, so giebt das im Ganzen zwölf, und so werden wohl die Apostel darunter zu verstehen sein. Diese Bank ist mit einem violetten Sammetpolster überlegt, das an den Ecken grüne, oben mit Silber übersponnene Quasten hat. Maria trägt ein grünblaues Kleid von gemustertem Stoffe mit goldener Borte und ein grauviolettes Unterkleid mit goldgesticktem Saume, das unter einer übergeschlagenen Partie des Kleides hervorschaut. Der rothe Mantel mit breiter Goldstickerei am Saume ist über den Hinterkopf genommen und vor der Brust durch eine große Edelsteinagraffe zusammengehalten. Das weiße Schleiertuch, das die blonden, gekräuselten Haare umsäumt, ist noch sichtbar, namentlich am Halse. Das Kind ist nackt, nur um den Hals schlingt sich ein rothes Schnürchen, an welchem vorne auf der Brust eine kleine verästelte Koralle hängt. Auch das rechte Handgelenk ist von einem ähnlichen Schnürchen mit ein paar Korallenkügelchen umfaßt. In der linken Hand hält das Kind eine Weintraube, nach welcher es mit der rechten eben greifen will. Die Mutter hält das Kind mit der rechten Hand umfaßt, von welcher zugleich ein großes

*) Erster Nachtrag s. Kunst-Chronik, Jahrgang X, Nr. 16 und 17.

Korallenhalsband von rückwärts zwischen den nackten Beinchen des Kindes hindurch ein gut Stück über das Kleid herabhängt, und legt die linke Hand sanft gegen das Körperchen, während sie mit der rechten Wange das Köpfchen berührt. Nimmt man noch hinzu, daß das linke Bein nachlässig über das rechte geschlungen ist und der Oberkörper sich lebhaft nach vorne gegen den präsentirten Donator neigt, so gewinnt man eine Vorstellung von der leichten, graziösen Genrebildstellung, wie sie trotz der goldenen Luft und dem Nimbus zur ländlichen Umgebung und zur Beschäftigung der jungen Mutter stimmt. S. Hieronymus in Kardinalstracht ist ein noch kräftiger Mann mit lebhaftem Auge, scharf gebogener Nase und dunkelm, etwas in's Grauliche spielenden Vollbart. Der neben dem h. Hieronymus knieende Donator, als solcher in kleinerem Maßstabe gezeichnet, trägt ein weites, faltenreiches rothes Gewand mit braungrauem Unterfutter und Pelzbesatz; von seinem bläulichen, gemustertem Wamms ist nur ein Aermel sichtbar. Die Gesichtszüge sind von sehr individuellem Gepräge und geben ohne Zweifel ein gelungenes Porträt.

Die vor sich gehende einfache Handlung spiegelt sich in den Gesichtern vortrefflich, und der Ausdruck ist nach dem Verhältniß der agirenden Personen zu einander fein unterschieden. Eigenthümlich ist der bei allen dreien fast gleich scharfe und etwas schielende Blick.

Oben in der goldenen Luft erscheint in einem Strahlenkranze die von stilisirten Wolken nach unten abgeschlossene Halbfigur Gottvaters zwischen zwei anbetenden, schwebenden Engeln in kleinem Maßstabe. Diese drei Figuren sind nur mit bräunlicher Farbe auf den Goldgrund gezeichnet und leicht schattirt, um wie eine ferne, kaum wahrnehmbare Himmelserscheinung zu wirken.

Woher stammt nun das Bild? Von einem altdeutschen Meister, der unter italienischem Einfluß arbeitete, oder von einem Italiener, der deutsche Kunst kannte? Letztere Annahme ist wohl die richtige. Schon der äußere Umstand, daß das Brett von einer südlichen Holzart, wahrscheinlich Kastanienholz ist, spricht dafür; ebenso die Technik, die nach Professor Andreas Müller's Untersuchung theilweise, namentlich in der Carnation, noch Tempera ist; hiezu kommt der südliche Baumschlag, das Korallenamulettchen und die Korallenschnur 2c., vor allem aber der Gesammtcharakter der Darstellung, der bei allem Anklang an deutsche Kunst ein italienischer ist. Es läßt sich sogar vielleicht der Meister nennen. Prof. Andreas Müller in Düsseldorf, der das Bild mit bekannter Pietät vortrefflich restaurirte, wurde durch die Glorie oben an einen Stich erinnert, den er kurz vorher für die Akademie gekauft hatte. Es war der Stich: „Christus in Mitte von sechs Engeln", von dem Florentiner Meister Gherardo, 1432—1495, (Passavant II, S. 113, Nr. 6 u. V, S. 56, Nr. 1), der Martin Schongauer's Stiche kannte und sich von seiner Kunstweise influenziren ließ. Müller suchte das Blatt hervor und fand die beiden Engelchen unseres Bildes ganz im selben Charakter wie auf dem Stich, ebenso die Bäumchen, ja von dem einen war der Stamm genau der nämliche auf beiden Darstellungen. Sind nun auch diese Momente nicht gerade zwingender Natur, so haben sie doch viel Scheinbares, und der Doppelcharakter des Bildes wäre hierdurch ungezwungen erklärt. Jedenfalls ist es ein sehr interessantes Stück und macht, abgesehen von seinem kunstgeschichtlichen Werth, einen erfreulichen Eindruck.

2.

Gemälde auf Holz. H. 0,69, Br. 0,425 Meter.

Maria sitzt auf einer polsterbelegten Bank und schaut anbetend auf das in ihrem Schooße liegende nackte Kind nieder. In der goldenen Luft schweben zu beiden Seiten je zwei musicirende Engelchen. Der sanft nach rechts und vorn geneigte Kopf mit starker gerader Nase, großen braunen Augen, hochgeschwungenen feinen Brauen und röthlich blonden Haaren ist von dem vielfaltigen, weißen Schleiertuch mit breiter goldener Borte umrahmt. Ueber das goldbrokatene Kleid, das den Hals frei läßt, ist der dunkelblaugrüne, rothgefütterte Mantel geschlagen, auf dessen breitem Goldsaume das „ave maria" in gothischen Minuskeln gestickt ist. Auf den Schultern ist der Mantel nach hinten umgeschlagen und macht so durch das zu Tage tretende Unterfutter die Wirkung eines karmesinrothen Kragens, fällt in verständig gelegten Massen über die Kniee und breitet sich weit über die Füße auf dem Boden aus. Das auf dem Schooße der Mutter liegende Kind schaut aus dem Bilde heraus und segnet mit der Rechten. Die hinter der Gewandmasse vollständig verschwindende Bank (nur das purpurne goldgestickte Polster ist auf der linken Seite sichtbar) steht im Grase unter einem Thorbogen, durch welchen man in den goldenen Himmel hinausschaut. Die Engel sind in der Höhe des Kopfes der Madonna angebracht, doch so, daß die beiden links befindlichen etwas höher schweben. Von den letzteren hat der vordere ein langwehendes rothes Gewand und grüne gesenkte Flügel, während der hintere ein grünes Gewand und rothe emporgeschwungene Flügel hat. Bei den rechts befindlichen ist beides umgekehrt. Zwei von ihnen singen und begleiten sich auf der Laute, der dritte spielt ein Blasinstrument, der vierte eine eigenthümliche, fast wie ein Reliquienhäuschen gebaute kleine Orgel.

Das Bild hat nachgedunkelt, ist aber sonst gut erhalten. Es gehört der altsienesischen Schule an.

3.

Gemälde auf Holz. H. 0,815, Br. 0,45 Meter.

Maria mit dem Kinde auf dem Schooß sitzt auf einem prächtigen Throne mit durchbrochenen geometrischen Ornamenten. Der Thron steht auf blumigem Rasen in einem Garten vor einem früchtebeladenen Orangenbaum, über welchem beiderseits die Halbfigur je eines Propheten mit Schriftrolle emporsteigt. Zu beiden Seiten des Thrones steht je ein anbetender Engel. Maria neigt den Kopf leicht nach rechts und spricht zu dem auf ihrem rechten Knie sitzenden nackten, nur um die Hüften mit weißem durchsichtigen Stoffe umwundenen Kinde, das mit seinem rechten Händchen einen Faden hält, an welchem ein Schmetterling zappelt. Ihre linke Hand ist wie zur Markirung der Bemerkung, die sie zu dem spielenden Kinde macht, erhoben. Das Gesicht mit der geraden Nase, den dunklen Augen und hochgeschwungenen feinen Brauen, der hohen Stirn und dem vollen runden Kinn ist von weißem Kopftuch umrahmt, welches die hellbraunen gewellten Haare noch ein wenig sehen lassend, sich über die Schultern ausbreitet und die obere Partie des rothen Kleides sowie den grünblauen, schwarzgeränderten und mit Hermelin gefütterten Mantel bedeckt. Das blondhaarige Kindchen schaut gegen den links stehenden Engel hinüber, der trotz seiner anbetend zusammengelegten Hände dem Spiele des Kindes lächelnd zuschaut, während der rechts stehende in Andacht versunken zu Boden blickt. Beide Engel haben weiße Unterkleider, rothe bis unter die Kniee reichende Oberkleider mit schmalen braunen Krägen über der weißen Halskrause und grüne Flügel. Beide sind schwarzäugig und blond gelockt wie das Kind. Von den Propheten hat der eine rothen Rock und Hut und grünen Mantel, der andere grüne Mütze und Tunika und rothen Mantel. Der Grund ist golden. Das Bild ist im Wesentlichen gut erhalten. Es gehört ebenfalls der ältern Schule von Siena an und erinnert namentlich an Ambrogio Lorenzetti.

(Schluß folgt.)

Die akademische Kunstausstellung zu Berlin.

IV.

Bei einer weiteren Musterung der Genrebilder findet sich noch ein drittes, dem ein moderner Gedanke zu Grunde liegt: die „Wirthshausscene" von einem Weimarer Maler Namens Henseler. Diese Wirthshausscene ist nichts anderes, als eine sozialdemokratische Agitation. Der Mann aus dem „arbeitenden Volke", der da im Schurzfell am Tische sitzt und eifrig auf zwei Kameraden einredet, welche ihm halb willig zuhören, trägt augenscheinlich die neueste Weisheit des „Volksfreund" oder eines andern sozialdemokratischen Blattes vor. Das Bild ist zwar mit noch unzulänglichen Mitteln gemalt, aber es verräth doch eine frische, natürliche Beobachtungsgabe. Und das ist eine sehr schätzbare Eigenschaft für den, der nach neuen Zügen in der allgemeinen Physiognomie unserer Kunst sucht.

Wer eine Chronik der wichtigsten Kunstereignisse seiner Zeit schreiben will, hat diese Pflicht. Darum können wir getrost an der Schaar der Spezialisten vorübergehen, die in Jahresfrist nicht schlechter und auch nicht besser geworden sind. Amberg variirt mit gewohnter Liebenswürdigkeit das Thema „Freudvoll und leidvoll" an gestillter und ungestillter Sehnsucht, in der Sonne und im Schatten, Arons malt nach wie vor seine Rococcocavaliere in geschmackvoll meublirten Intérieurs, Breling (München) seine porzellanartigen Figürchen auf schummrigem Hintergrunde aus dem dreißigjährigen Kriege und Ehrentraut seine derben Landsknechte aus dem 16. Jahrhundert, die immer kräftiger und origineller werden, je weiter sie sich von Meissonier entfernen. Die Geschichten aus dem Mönchsleben, die Grützner seit geraumer Zeit zum Besten giebt, haben auch nicht an Interesse zugenommen, zumal ihn diesmal ein Jüngerer, Namens Stade in Königsberg, mit einer komischen Episode aus dem Leben eines Pater Kellermeisters übertroffen hat. Weitaus glücklicher ist Grützner mit einem Cyklus von Cartonzeichnungen nach Shakespeare's Falstaffiade, die zwar bedenklich an die Kaulbach'sche Eleganz und Hohlheit erinnern, aber doch von frischem, wohlthuenden Humor und einem feinen Schönheitssinn gesättigt sind.

Da Defregger fehlt, muß Mathias Schmid die Ehre der Münchener Genremaler retten. Er zeigt uns eine protestantische Gemeinde von Zillerthalern, die aus ihrer Heimath vertrieben sind, auf ihrer freudlosen Wanderung, im Begriff den geliebten Bergen das letzte Lebewohl zuzurufen. Mit rührender Einfachheit vorgetragen, verfehlt das Bild, trotz des dem Maler eigenen, verschleierten Kolorits, seine Wirkung nicht. Der Eindruck ist ein ganz ungetrübter, da dem Bilde, gegen die Gewohnheit Schmid's, der bittere Beigeschmack religiös-politischer Tendenz fehlt. Ihm zunächst kommt der Münchener Gabl mit einer Scene aus dem Leben der tirolischen Bauern: Hochwürden als Schiedsrichter. Es ist da in einer Dorfschenke ein heftiger Streit unter einigen Schützen über den besten Schuß entbrannt, die Parteien sind aneinander gerathen und der pastor loci, dem man die Scheibe weist, soll die Entscheidung fällen. Mit diesen beiden Bildern ist auch das sonst so reichhaltige Kapitel aus dem Leben der malerischer Ausbeutung fähigen Bauern erschöpft. Zwar haben auch noch viele andere Maler dem Verbrauch von farbigen Busentüchern, kurzen Fliesröcken und blauen Strümpfen gehuldigt; doch sind dabei keinerlei Symptome zu Tage getreten, die Anlaß zu Besorgnissen geben könnten.

Als Hauptvertreter der gemalten Scherze fungirt diesmal der Harmloseste der Harmlosen — Dieffenbach. Sein Bild „Brüderchen hierlassen!" ist der Liebling der Menge, die tagtäglich eine undurchdringliche Mauer vor ihm bildet. Wer da etwa sagte, das Bild wäre doch recht manierirt gemalt, besonders die Haare, das Fleisch der Menschen sähe wie gefärbtes Porzellan aus und die Thränen, die auf einem Kinderantlitz herablaufen, wie erstarrte Glastropfen, dem würde Zeit seines Lebens die Fähigkeit jeglichen Kunsturtheils abgesprochen werden. Das weiß der Maler auch ganz genau, und er hat deshalb im Vollgefühle seiner künstlerischen Bedeutung den Werth seines Bildes auf den bescheidenen Preis von 3000 Thalern normirt. Es stellt übrigens ein hübsches Bauernmädchen dar, das eben im Begriff ist, einen Täufling aus dem Hause zur Kirche zu tragen. An der Hausthür stößt sie auf ein unerwartetes Hinderniß: drei kleine Krabben, die sich kaum auf den Füßen erhalten können, klammern sich aus Leibeskräften an die Davonschreitende an und heulen und schreien im Chorus: „Brüderchen hierlassen!" Vielleicht entschließt man sich noch, dieses Bild für die Nationalgalerie anzukaufen, was nach den heuer gemachten Ankäufen zu urtheilen gar nicht so unwahrscheinlich wäre. Lüben, der privilegirte Humorist, hat auch wieder eine neue komische Scene zum Besten gegeben. Ein Familienvater ist beschäftigt, die letzte Hand an die Ausschmückung eines Christbaumes zu legen. Da bricht zum Unheil der Schemel unter ihm zusammen, er stürzt und ihm nach der Christbaum mit seinen Süßigkeiten. Ein wirklicher Humor liegt in der stillen Resignation des Mannes, der sich unter seiner Last nicht zu rühren wagt, bis Hilfe kommt, in der Hoffnung, noch etwas aus dem Sturz zu retten. An solchen Geschichten amüsirt sich ganz Berlin zwei Monate lang königlich. Und da sage man noch, daß die Berliner blasirt und anspruchsvoll sind!

Der dritte im Bunde der Humoristen ist diesmal Knaus. Ein junger Maler hat sich auf einem Felde mit seiner Studienmappe niedergelassen, um einen kleinen Bauernknaben zu zeichnen. Neugierig umringen die Kinder des Dorfes den jungen Raffael; aber das Modell ist widerspänstig. Obwohl von zwei kräftigen Burschen gehalten, schlägt der Junge um sich und brüllt, als ob er lebendig gebraten werden sollte. Er hat keinen Blick für die lockenden Aepfel, die ihm der Maler bietet, um seinen Widerstand zu besiegen. Auch dieses neueste Bild unseres berühmtesten Genremalers ist leider nicht frei von jenen störenden Eigenschaften, die ich gelegentlich meiner Berichte über die vorjährige Kunstausstellung an dieser Stelle näher charakterisirt habe, und die den Künstler, falls sie konstant würden, geraden Wegs der Manier zuführen dürften: ein unnatürlich rosiger Fleischton für die Kindergesichter und ein nicht minder unnatürlich lederfarbener für die Erwachsenen, also auf unserem Bilde für den Maler, der wie eine Mumie aussieht unter hübsch kolorirten Wachsgesichtern. Im Uebrigen fehlen dem Bilde ja nicht alle liebenswürdigen, oft gerühmten Eigenschaften unseres Meisters; aber sein eigener Ruhm steht ihm im Wege: man erwartet von ihm nur lauter Treffer, und das widerspänstige Modell ist kein solcher.

Damit wäre der Humor auf der Kunstausstellung erschöpft, wenigstens soweit er ein beabsichtigter ist. Der unfreiwilligen Humoristen giebt es freilich mehr, aber es wäre unbillig, die armen Schächer ohne Noth noch einmal an's Kreuz zu schlagen.

Was eben von Knaus gesagt worden ist, gilt in noch höherem Grade von Alma-Tadema: das ausgestellte „Modell des Bildhauers" ist des Malers nicht würdig. Die Berliner sind gewöhnt, mit dem Namen des berühmten Niederländers nur den Inbegriff alles Vortrefflichen zu verbinden. Was er vor zwei Jahren nach Berlin geschickt, gehört auch wirklich zu den besten Leistungen der modernen Malerei. Sein voriges Bild „eine Audienz bei Agrippa" mußte schon vom Glanze der früheren zehren. „Des Bildhauers Modell" endlich ist derartig, daß es den Maler beinahe discreditirt. Vor etwa zwei Jahren fand man bei den Nachgrabungen am esquilinischen Hügel in Rom eine ziemlich mittelmäßige Venusstatue ohne Arme. Alma-Tadema, der damals in Rom war, zeichnete sie und verwerthete sie in richtiger Ergänzung — sie bindet sich ein Haarband um — für sein Bild. Wir werden in die Werkstatt des Bildhauers dieser esquilinischen Venus geführt. Die Statue ist im Thonmodell fertig, das lebende Modell steht, auf ein Schilfrohr gestützt, auf einer Drehscheibe und der Bildhauer, der etwas zurückgetreten ist, scheint dem Mädchen eben eine Direktive gegeben zu haben, der sie nachgekommen ist. Da die Venusstatue nicht sonderlich schön war, hat der Maler geglaubt, diese Mängel auf das Modell schieben zu können, welches der römische Bildhauer benutzt hat. Er hat zu diesem Behufe das Mädchen aller Reize entkleidet, die man sonst an dem Schönheitsideal der Alten zu bewundern pflegt. Ich will die Absenzliste dieser Reize hier nicht verlesen, sondern nur bemerken, daß „des Bildhauers Modell" das denkbar reizloseste Geschöpf ist. Auch der Bildhauer selbst ist eine recht verkümmerte species generis humani. Daß ihn Alma-Tadema in seiner Werkstatt in der Toga arbeiten läßt, ist übrigens ein Lapsus, der ein recht bedenkliches Licht auf die viel bewunderten archäologischen Kenntnisse des belgischen Malers wirft. Das Bild ist durch und durch ungesund: in der Idee, in der Auffassung, in der Ausführung. Zudem kommt hier noch eine Frage in Betracht, die ich indessen nicht wei-

ter discutiren will, ob es sich überhaupt ziemt, die Geheimnisse der Ateliers in solcher Weise den Augen des profanen Publikums preiszugeben.

Eine bedenkliche Neigung zum Krankhaften hat auch der elegante Salonmaler F. A. Kaulbach, der sich wohl mehr durch seine gleißende Technik als durch weltbewegende Ideen schnell beim großen Publikum beliebt gemacht hat. Man weiß, daß das Schwärmerische, Schmachtende, Krankhafte stets ein großes Publikum findet. So hat es auch der todesblassen jungen Dame im weißen Atlaskleide, die über dem Lautespiel in Gott weiß welche Träumerei versunken ist, nicht an Bewunderern gefehlt. Das Atlaskleid, die Marmorfliesen des Fußbodens, der Kamin, die Zimmergeräthe — das ist alles so blitzblank, daß sich eines im andern spiegelt. Und die Dame selbst! Liebesgram nagt an ihrem Herzen! Ein Arzt wird jedoch sagen: Sie ist nur bleichsüchtig.

Ganz anders hat Wilhelm Gentz solche oder ähnliche Krankheitssymptome an einer jungen Egypterin dargestellt, die in die phantastisch ausgeputzte Bude einer schwarzen Hexe gekommen ist, um ihre Hilfe anzusprechen. Ein Helfershelfer der Hexe pinselt ihr einen Koranspruch auf die Hand, der soll helfen, während die Zauberin Beschwörungsformeln murmelt. Die Augen der kranken Maid starren erloschen in's Leere, die Glieder sind schlaff, kaum hält sie die Hand aufrecht, die sie dem Manne darbietet. Und das alles — die drei Figuren und die seltsame Umgebung mit den wunderlichen, sinnverwirrenden Geräthschaften — ist in einem leuchtkräftigen, satten Ton gemalt, der wenigstens für die volle geistige Gesundheit und Kraft unseres ersten Orientmalers zeugt. In rein malerischer Hinsicht gehört dieses Bild zu den Spitzen der Ausstellung. Gentz hat seine Farbentechnik zu einer Höhe herangebildet, die kaum noch übertroffen werden kann.

Noch ist ein liebenswürdiges Genrebild von A. v. Heyden zu erwähnen, das einen Taufgang aus dem 15. Jahrhundert darstellt. Der Zug bewegt sich eine Wendeltreppe herab. Voraus schreiten zwei vornehm gekleidete Frauen, von denen die eine den Täufling trägt, während die andere sich lächelnd auf ihn herabbeugt. Paarweise folgen die andern Pathen, alle in der reichen, phantastischen Tracht, die vorzugsweise an dem Hofe von Burgund ihre Pflege fand. Auch diesem Bilde ist jener Zug ungesuchter Noblesse eigen, der zu dem Kunstcharakter unseres Malers gehört. A. R.

Kunstliteratur.

Italienische Flachornamente, herausgegeben von M. Meurer. Karlsruhe, Veith. 1877. Fol.

Herr Meurer, Lehrer am deutschen Gewerbemuseum in Berlin, giebt in diesem Werke eine große Sammlung italienischer Flachornamente aus der Zeit der Renaissance heraus, Intarsien, Flachreliefs, eingelegte Marmorarbeiten 2c., zum Gebrauche für Architekten und Handwerker sowie als Vorlagen für kunstgewerbliche und Zeichenschulen.

Die Ornamente sind in natürlicher Größe nach den Originalen wiedergegeben, und von den 8—10 Heften zu je 12 Blatt sind soeben die 4. bis 6. Lieferung erschienen.

Der Zweck, welchen der Autor im Auge hatte, nicht nur dem Architekten und Handwerker ein mustergiltiges Material von Flachornamenten der Renaissancezeit zur Anregung für Kompositionen oder zu direkter Benutzung zu bieten, sondern auch praktische und gute Vorlagen für kunstgewerbliche Schulen zu bringen, bestimmte die Art der Herausgabe dieser Blätter. Der Autor hätte kaum besondere Gründe anzugeben brauchen, warum er die Ornamente in natürlicher Größe wiedergab; diese schönen Motive sind unter allen Umständen am lehrreichsten, wenn der Maßstab der Darstellung uns zugleich die Grenzen des in einem bestimmten Material Zulässigen und Möglichen erkennen läßt.

Der Herausgeber hat uns mit Recht die Muster in einfachem Tondruck vorgeführt; erzielte er dadurch einen niedrigen Anschaffungspreis auf der einen Seite, was im Interesse der möglichsten Verbreitung dieses werthvollen Lehrmaterials nöthig war, so gewinnen andrerseits die gebotenen Gegenstände dadurch sehr an Lehrwerth, indem sie die Wirkung, die Schönheit in der Massenvertheilung, die Gesetzmäßigkeit dieser freien Kompositionen außerordentlich klar machen.

Der Inhalt der vorliegenden sechs Hefte ist ebenso reich und mannigfaltig wie gewählt; entzücken uns diese Ornamente durch die eigenthümliche und unversiechliche Phantasie ihrer Schöpfer und deren hohes Schönheitsgefühl, das sich in Zeichnung und Komposition äußert, so verrathen sie nicht minder eine ungewöhnliche Naturbeobachtung und zeugen von dem ernstesten Streben der Meister, auch den kleinsten Gedanken in vollendeter Form auszudrücken. Das ist die wahre Kunst im Ornament; wie anmuthig vertheilen sich diese Lorbeerzweige, wie fein entwickelt sich jedes Blättchen, entspringt jede Ranke aus dem Stiel, wie wohlthätig für das Auge ist es, den Wechsel aller Formen zu verfolgen, welche nach einheitlichem Gesetz aus einem Blätterkelch entspringen, Naturgebilden gleich, trotzdem die Phantasie sie schuf!

Nicht alle diese Kompositionen freilich sind von gleichem Werthe, nicht immer fließen die Ranken in schönster Linie, vertheilt sich Hell und Dunkel gleich gut; bisweilen sind die Ornamente nicht komponirt, sondern blos geschickt arrangirt; aber kaum ein Blatt ist zu finden, welches nicht im Einzelnen die schönsten

Detailmotive enthielte, welches nicht wenigstens einen guten Gedanken andeutete, der sich mit Leichtigkeit in anderer Form verwerthen ließe.

Bildet die Konturzeichnung den Anfang des eigentlichen Ornamentunterrichtes, so ist diese Ornamentenschule des Helldunkels die zweite Stufe, auf welche erst die dritte und vierte der Schatten- und Farbengebung folgen kann. Herr M. Meurer hat eine Lücke ausgefüllt, welche in unserem Zeichenunterricht nur zu deutlich fühlbar war. So werthvoll ja das Zeichnen nach Gypsabgüssen ist, so vortreffliche Vorlagen für's Konturzeichnen schon früher bestanden, so vernachlässigt war seither doch der Theil des Unterrichtes, welcher nicht das Formgefühl, sondern den Sinn für gute Verhältnisse ausbilden soll. Wie überladen und vollgepfropft, mit oft recht gewöhnlichen Gedanken ist z. B. das Durchschnittsornament der Berliner Schule und der Neuzeit überhaupt, wie dürftig oft der Gedanke dieser ewig sich rechtsum und linksum windenden, unter einem wahren Akanthussalat versteckten Schnörkel, wie ungeschickt die Vertheilung der Massen! Man vergleiche damit diese italienischen Intarsien und Majoliken! Wie klar und fein abgewogen ist da alles, welches Wohlverhältniß zwischen dem Ornament und den Gründen, wie einfach sind da meist die Mittel, um einen gewünschten Effekt zu erzielen!

Die Helldunkelzeichnung müßte eine wahre Revolution in unseren Ornamentkompositionen hervorrufen, wenn sie mit Verstand und Gefühl geübt würde; durch sie kann man lernen, welchen Raum man dem Ornament gewähren muß, welchen dem Grund; wie man die verschiedensten Pflanzen in einer Komposition verwenden kann, nicht, indem man Trauben und Erdbeeren, Rosen und Veilchen einem Stengel entspringen läßt, sondern durch Einschaltung einer Blumenvase, Anbringung geflügelter Engel diese Verschiedenheit motivirt. Hier wird man sich über den Gegensatz des Zierlichen und Massigen klar.

Jedes dieser Blätter des Meurer'schen Werkes enthält ein bestimmtes Problem, das zu lösen der Künstler versuchte. Der Herausgeber würde den Werth der Publikation sehr erhöhen, wenn er zum Schlusse derselben eine kurz gefaßte theoretische Abhandlung über das Flächenornament beifügte und den Lehrern die nöthigen Anhaltspunkte gäbe, wie man diese Materialien am besten im Unterricht ausnützt, wie die Motive sich umarbeiten lassen, worauf die Kompositionen begründet sind und welche Naturstudien der Schüler betreiben muß, um eigene Entwürfe später zu machen.

Die Natur um uns her ist voll der schönsten Motive; dichtet sie um, wie dies die Meister des Cinquecento gethan! U. O.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. Düsseldorf. Von dem erfreulichen Aufschwung, welchen die Bildhauerkunst an unserer Akademie nimmt, giebt das schönste Zeugniß eine männliche Büste von dem schon bei Gelegenheit der Konkurrenz für das Neußer Kriegerdenkmal ehrenvoll genannten J. Tüshaus, ausgestellt bei Bismeyer & Krauß, sowie ein zweites Werk desselben Künstlers, Relief in Marmor, das Porträt eines alten Geistlichen, im Salon des Herrn Schulte. Was uns bei diesen beiden Arbeiten zumeist auffällt, ganz abgesehen von dem tüchtigen Talent, dessen es zu solchen Leistungen bedarf, das ist die feste, markige Formengebung, die energische Durchführung, welche, ohne in's Kleinliche zu gerathen, jeder Einzelheit, jedem besonderen Zuge gerecht wird. Die dargestellte Persönlichkeit ist vom Künstler gut erfaßt und frisch wiedergegeben. Wir haben es hier nicht mit sogenannten Dutzendmenschen, wie sie uns von der Skulptur nur zu oft geboten werden, sondern mit Originalnaturen zu thun. Auch ist die ursprüngliche Intention nicht, wie es häufig geschieht, durch eine glättende Hand verwischt, im Gegentheil, alle Formen stehen deutlich, fast herb da, aber gerade darum belebt und charaktervoll. — Von des Schülers Werken angeregt, suchten wir das Atelier seines Meisters, des Prof. A. Wittig auf. Hier fanden wir als die neueste Schöpfung des Künstlers, welche noch im Werden begriffen ist, eine überlebensgroße Figur in Thon aufgebaut, Carstens, den Kunstreformator, darstellend, für die Vorhalle des alten Museums in Berlin bestimmt Die Gestalt imponirt und übt schon jetzt eine große Wirkung aus, obgleich sie noch unvollendet ist. Und was wir hier noch nicht deutlich lesen, erläutert uns das kleine Gypsmodell, das die Idee des Meisters klar ausspricht. Dieser will uns in Carstens den Lichtbringer, den begeisterten Apostel darstellen, welcher, auf die Antike gestützt, die deutsche Kunst aus tiefem Verfall erhob. Und Carstens' Mission wird uns nicht allein durch äußere Zeichen veranschaulicht, nicht allein dadurch, daß er die Tafel mit den Umrissen seiner Komposition, die Erschaffung des Lichtes, auf einen antiken Torso stützt, sondern mehr noch durch die Haltung der ganzen Figur, die Bewegung des Kopfes, durch den, mit dem Stift gehobenen Arm, als wollte der Begeisterte eben dem innern Bilde Form und Gestalt geben. Das Kostüm, Ende des vorigen Jahrhunderts, ist in bester Weise verwerthet, und das allzu Knappe desselben durch den Ueberwurf des Mantels, welcher sich über die Brust legt und hinten herabfällt, ausgeglichen. Die Figur verspricht der Stelle, für welche sie bestimmt und des Andenkens, dem sie gewidmet ist, in vollem Maße würdig zu werden.

In Trier ist kürzlich das Provinzialmuseum eröffnet worden. Die Alterthümer, welche bis jetzt in den römischen Bädern, der Porta Nigra und im Gymnasialgebäude aufbewahrt waren, sind nun vereinigt und übersichtlich aufgestellt. Erst jetzt gewahrt man, welche Fülle von interessanten und schönen Skulpturen Trier besitzt, unter denen sich eine nicht geringe Anzahl von vorzüglichen Marmorwerken befindet. Von besonderem Werthe sind auch die Sammlungen römischer Glasarbeiten und Terracotten, sowie einzelne Bronzen.

Vermischte Nachrichten.

— In der am 30. Okt. abgehaltenen Sitzung des Vereins für Kunst der Mittelalters und der Neuzeit in Berlin besprach der Vorsitzende, Herr Professor Weiß, zwei merkwürdige Kupferstiche, welche das Wappen der Herzöge von Burgund darstellen und etwa um 1470 entstanden sein mögen. Der eine wurde durch Th. Alvin in der Brüsseler Bibliothek entdeckt, der andere befindet sich im Besitze des Hrn. Pinchart. Unter mehreren belgischen Gelehrten war ein heftiger Streit über die Priorität des Pinchart'schen Stiches vor dem Alvinschen entbrannt, den Herr Weiß dahin schlichten zu können glaubte, daß der Pinchart'sche Stich allerdings der ältere, aber daß die Platte wegen ihrer Unkorrektheit vielleicht schon nach wenigen Monaten verworfen und durch diejenige ersetzt worden sei, von welcher der Alvin'sche Abdruck genommen, der zugleich auch in technischer Hinsicht der vorzüglichere sei. Darauf machte Herr Weiß der Versamm-

lung die Mittheilung, daß ihn persönliche Rücksichten zwängen, das seit dem Tode des Professors Hotho geführte Präsidium niederzulegen. Herr v. Heyden sprach darauf im Namen des Vereins einige tief empfundene Dankesworte, an deren Schluß sich die Versammlung zu Ehren ihres scheidenden Präsidenten erhob. Herr Professor Weiß versprach übrigens, nach wie vor dem Verein als thätiges Mitglied treu zu bleiben. Herr von Heyden schlug sodann Herrn Dr. Dohme, Bibliothekar des Kaisers, zum Vorsitzenden vor, und auf ihn einigten sich ohne weitere Diskussion die Stimmen der Anwesenden. Zum Schluß legte noch Herr Architekt Prüfer eine interessante Abhandlung über das Chorgestühl im Kölner Dom und die Festschriften zu dem Jubiläum des Ulmer Münsters und der Universität Tübingen vor.

R. B. **Historische Staffagen.** Die sogenannten historischen Staffagen auf modernen Gemälden, besonders Architekturbildern, ein Ueberbleibsel aus der Periode der romantischen Dichtkunst, werden leider noch viel zu oft angewendet. Nur höchst selten sind sie mit ihrer Umgebung in Uebereinstimmung gebracht. Abgesehen davon, daß die Kostüme der betreffenden Figuren fast nie wirklich echt und wahr, vielmehr meist Theaterkostüme sind, daß die Figuren sich nicht zeitgemäß bewegen, daß die modernen Gesichter nicht zu dem Schnitt der Kleider stimmen, ist auch die solche Staffage umgebende Architektur fast niemals richtig, theils weil die Maler nicht daran denken, daß die Gebäude in alter Zeit anders aussahen als heute, theils weil sie es nicht verstehen, sie so darzustellen, wie sie in alter Zeit waren. — Recht auffallend ist diese Disharmonie zwischen Architektur und Staffage auf einer großen Gesammtansicht von Nürnberg, welche Louis Tacke gemalt und an verschiedenen Orten ausgestellt hat. Er nennt sein Bild ausdrücklich „Nürnberg zur Zeit Albrecht Dürer's". Dürer starb bekanntlich im Jahre 1528; trotzdem hat der Maler auf seinem Bilde die vier dicken Thorthürme, welche erst 1555—68, das Rathhaus, welches 1616—19 und sogar die Kuppel der Deutschherrnkirche, welche erst am Ende des vorigen Jahrhunderts erbaut wurde und alle Privathäuser in ihrem heutigen Zustande dargestellt. Kurz es ist das Nürnberg unserer Tage, bei welchem an Dürer nichts erinnert als eben der Name der Stadt.

□ **Kölner Stadtmauern.** Von der größten Wichtigkeit für die Stadt Köln ist gegenwärtig die Frage, ob die alte, aus dem zwölften Jahrhundert stammende Befestigung, welche in ihrer Integrität, mit ihren Thürmen und Thoren, mit Wall und Graben im Allgemeinen noch wohl erhalten ist, auch für die Zukunft erhalten bleiben oder gänzlich zerstört werden soll. Das preußische Kriegsministerium hat nämlich die alte Befestigung zum größten Theil aufgegeben, läßt dafür in der Umgebung der Stadt eine Anzahl Forts neu anlegen und ist nun bereit, die alte Befestigung an die Stadt zu verkaufen. Die Stadt ihrerseits ist willens, dieselben gern zu erwerben, um das disponibel werdende Terrain für Erweiterung der Stadt zu benutzen. Der Vertrag ist noch nicht abgeschlossen, weil beide Behörden über den zu zahlenden Kaufpreis sich noch nicht geeinigt haben. In vielen Kreisen wurde nun als selbstverständlich angenommen, daß mit der modernen Befestigung auch die mittelalterliche Befestigung, bestehend aus Wall, Mauern und Graben, fallen müsse. Diese Ansicht rief den Widerspruch der Kenner der Geschichte und aller Freunde des Alterthums hervor. Es kam zu lebhaften Debatten. Beide Theile einigten sich schließlich im Allgemeinen dahin, daß die alte Befestigung zwar beseitigt, jedoch ein Stück der alten Mauer und einige Thore als Probe erhalten werden sollten und man streitet jetzt im Wesentlichen nur noch um die Frage, wie viel und welche Stadtthore erhalten bleiben sollen. Doch scheint die Frage, ob die ganze Stadtmauer, welche im Mittelalter die bedeutendste ihrer Art war und jetzt die einzige in Deutschland noch wohl erhaltene mittelalterliche Befestigung aus so alter Zeit ist, und welche gerade in ihrer Integrität von hoher geschichtlicher und monumentaler Bedeutung ist, nicht in ihrer Gesammtheit erhalten werden kann, eigentlich ganz aus dem Auge gelassen worden zu sein. So viel wir wissen, ist ein Bebauungsplan des zu erwerbenden Terrains noch nicht aufgestellt worden. Es liegt nahe, eine große Ringstraße (Boulevard) in der Richtung der alten Stadtmauer anzulegen. Diese Ringstraße schließt sich aber sehr leicht an die alte Befestigung, welche nur sehr wenig Terrain einnimmt, in der Weise an, daß sie längs dem Graben entlang geführt wird, so daß auf der einen Seite derselben die alte Befestigung bestehen bleibt, während auf der andern Seite moderne Häuser erbaut werden. Von dieser Ringstraße können dann beliebig viel Radialstraßen ausgehen. Daß trotzdem einige Durchbrüche durch die alte Stadtmauer und einige Ueberbrückungen des alten Stadtgrabens werden erfolgen müssen, wird sich wohl nicht vermeiden lassen. Dagegen ist auch nichts einzuwenden, denn die Bedürfnisse der Neuzeit sind wichtiger, als die Rücksicht auf Erhaltung historischer Baudenkmale. Es erscheint aber als Pflicht, in allen Fällen zuerst zu versuchen, ob die berechtigten praktischen Bedürfnisse unserer Tage mit dem Interesse an den historischen Denkmälern sich nicht vereinigen lassen. Eine solche Ringstraße, wie die vorgeschlagene, welche auf der einen Seite durch die alte Befestigung, auf der andern Seite durch eine Reihe einzelner in Gärten gelegener Häuser gebildet wird, ist z. B. in Nürberg ganz von selbst, rein aus dem Bedürfniß entwickelt, entstanden, und ist eine Straße von großen und sehr eigenthümlichen Reizen.

λ. **Bamberg.** Unsere Stadt hat eine neue Zierde durch ein Kunstwerk des Bildhauers Halbig erhalten. Seit einigen Monaten schmückt ein von diesem Künstler modellirter überlebensgroßer gekreuzigter Heiland den dritten Friedhof. Der Zinkguß wurde von der Massei'schen Gießhütte in München, der Granitsockel von der bekannten Ackermann'schen Anstalt in Weißenstadt tadellos ausgeführt. Die Figur des Heilands selbst ist so großartig aufgefaßt, der Schmerz so tiefergreifend und doch so erhaben zum Ausdruck gebracht, daß man dieses Cruzifix zu den besten Arbeiten des bekannten Meisters zählen darf. — Derselbe steht auch wegen Ausführung eines Kunstbrunnens, für welchen die Staatsregierung aus den ihr für künstlerische Zwecke vom Landtage zur Verfügung gestellten Mitteln einen bedeutenden Beitrag bewilligt hat, mit dem Stadtmagistrate in Unterhandlung. Ob letztere zum Abschluß kommt, läßt sich z. Z. noch nicht bestimmen, da auch der Kissinger Bildhauer Arnold, der Urheber der Bismarckstatue in Kissingen, ein geborner Bamberger, eine Zeichnung eingeschickt hat. Uebrigens ist ein Ausschreiben zu einer allgemeinen Konkurrenz ebenfalls noch nicht ausgeschlossen. — Zwei früher von mir erwähnte Restaurationen sind nunmehr zum Abschlusse gekommen, und zwar die der alten ehrwürdigen Basilika St. Jakob dahier durch Ausstellung eines vom Spenglermeister Weiß in Landshut sein und stilrichtig entworfenen Hauptaltars in ihrem gothischen Chore, und die der in der Umgegend befindlichen berühmten Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen durch Einsetzung neuer Altarbilder. Die älteren waren von den fürstbischöflichen Hofmalern Appiani und Johann Josef Scheubel, die neuen sind von dem Münchner Nazarener Palme gemalt. Ob insbesondere die beiden großen Nebenaltäre durch diese keineswegs gerechtfertigte Beseitigung sehr bemerkenswerther Kunstwerke aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gewonnen haben, steht noch in Frage. — Die hiesige Bibliothek hat von dem hier lebenden Kunstfreunde Baron Marschalk ein schönes Geschenk, in 106 feinen Nachbildungen berühmter Skulpturen älterer und neuerer Zeit, italienischen Arbeiten in Terracotta bestehend, erhalten. Ueberhaupt bietet diese Anstalt durch die vom jetzigen Bibliothekar Dr. Leitschuh vorgenommene Neuordnung der bekannten großen Heller'schen Kupferstich- und Aquarellsammlung und Aufstellung ihres berühmten Miniaturenschatzes für Kunststudien und Kunstgenuß des Bedeutenden genug, und ist der Besuch allen Fremden dringend zu empfehlen.

S. M. **Für die gräflich Moltke'sche Gemäldegalerie zu Kopenhagen** wird jetzt ein besonderes Gebäude aufgeführt. Die kleine auserlesene Sammlung, die unter ihren 157 Nummern viele Werke ersten Ranges enthält — Rubens, Teniers, Rembrandt, Metsu, Hobbema, Dubbels, N. Poussin (Testament des Eudamidas, unzweifelhaft das ursprüngliche, verloren geglaubte Originalexemplar) u. A. — wurde bisher in einem außerordentlich schlechten Lokale aufbewahrt, das, außerdem über einem Möbelmagazin angebracht, den äußersten Brandgefahren ausgesetzt war. Das neue Gebäude wird, den Forderungen der Zeit gemäß, auch mit Oberlicht eingerichtet. Nach vollendetem Aufhängen der Gemälde wird diese Zeitschrift der, den deutschen Forschern bisher wenig bekannten Sammlung eine nähere Besprechung widmen.

R. B. Nürnberg. Die großen, vier Meter breiten und doppelt so hohen Fenster im Chor der hiesigen St. Lorenzkirche sind bekanntlich mit Glasgemälden geschmückt, großen, figurenreichen, farbenprächtigen Kompositionen, welche die ganzen Fenster einnehmen; es sind Meisterwerke der Glasmalerei und ein besonderer Stolz Nürnbergs. Nur ein Fenster (auf der Südseite) ist ohne solchen Schmuck. Man sagt, die Glasgemälde desselben, wie die noch erhaltenen Wappen beweisen, eine Stiftung des Heinrich Hirschvogel († 1440), seien im vorigen Jahrhunderte auf Veranlassung eines Geistlichen dieser Kirche entfernt worden, um mehr Licht am Altar zu haben. — Der Wunsch liegt nahe, dieses Fenster wieder mit einem entsprechenden, würdigen Schmucke zu versehen, und es ist ein glücklicher Gedanke des Prof. Wanderer, als Motiv dafür eine Erinnerung an die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches durch Kaiser Wilhelm zu wählen. Wanderer hat für das projektirte Glasbild auch bereits einen ausgeführten Entwurf gefertigt und denselben seit einiger Zeit öffentlich zur Schau gestellt. In der Mitte des großen Bildes ist Kaiser Wilhelm in einer Halle vor einem Crucifix knieend, die eine Hand auf die Bibel, die andere auf das Schwert gestützt, dargestellt. Durch eine Oeffnung der Halle erblickt man die Burg Hohenzollern. Ihm zu beiden Seiten befinden sich Bannerträger und Herolde mit den Wappen des deutschen Reiches, von Preußen, Brandenburg, Elsaß und Lothringen. Darunter am Sockel die Wappen von Bayern, Franken und Nürnberg und eine Gesammtansicht von Nürnberg; darüber reiches Ornament mit Ranken und Blumen und drei hochaufstrebende Tabernakel, in welchen die Bilder von Helden des alten Testaments angebracht sind. In der Spitze des Fensters endlich die heilige Trinität. In der Gesammtanordnung und im Stil hat Prof. Wanderer sich an die alten Muster angeschlossen, ist jedoch im Uebrigen ganz selbständig verfahren. Möge das schöne Projekt recht bald zur Ausführung gelangen! Die Mittel zur Ausführung desselben hofft man von kunstsinnigen Bürgern Nürnbergs zusammenzubringen.

* Der **Pavillon des Khedive** auf dem Wiener Weltausstellungsplatze, die reizvolle Schöpfung des talentvollen und stilkundigen Architekten Schmoranz, ist gutem Vernehmen zufolge nun auch zum Abbruch bestimmt. Den Einwendungen der Kunstfreunde gegen diese beklagenswerthe Demolirung, welcher schon fast sämmtliche Bauten der schönen Prateranlage aus dem Jahre 1873 zum Opfer gefallen sind, setzt man von behördlicher Seite die Auskunft entgegen, daß die Fundirung des Baues nicht solide genug sei, um seine Dauer zu verbürgen. Nach unsern Informationen hätte man aber in dieser Hinsicht bei Zeiten Vorkehrungen treffen können, was leider nicht geschah; und nur dieser Versäumniß ist es zuzuschreiben, wenn nun auch diese Zierde des Weltausstellungsplatzes verschwinden muß.

Kreuzfahrerkirche in Jerusalem. Der mit der Vermessung Palästina's beschäftigte Lieutenant Kitchener hat aus Jerusalem einen längeren Bericht über eine in der Nähe des Oelberges entdeckte Kreuzfahrerkirche eingesandt. Die auf einem schmalen Streifen Landes zwischen dem Oelberge und Bethanien stehende Kapelle stammt aus dem 12. oder 13. Jahrhundert. Laut der Ueberlieferung hat von dieser Stelle aus der Erlöser seinen Ritt nach Jerusalem begonnen. In der Kapelle befindet sich ein fast quadratischer Block mit gut ausgeführten, obwohl nun sehr entstellten Gemälden, von denen Kitchener Federzeichnungen nach England geschickt hat. An der Südseite ist die Auferweckung des Lazarus, an der Nordseite sind die Jünger, an der Ostseite eine Reihe anderer nicht mehr erkennbarer Personen gemalt. An der westlichen Seite ist eine Nische, von einem Bogen bedeckt, mit einer Inschrift am Fußende, die noch theilweise zu lesen ist. Der Kapitän Guillemot hat zuerst diese Ueberbleibsel besucht und wird eine Abbildung derselben veröffentlichen. Das Athenäum, dem wir diese Mittheilungen entnehmen, giebt noch mehr Einzelheiten.

*r. **Aus Tirol.** Die Direktion der Sparkasse in Innsbruck hat ihren Sitzungssaal von Ed. Wörndle mit acht Landschaftsbildern in Wachstempera schmücken lassen. Es sind tirolische Gegenden: der Gardasee, Kufstein, Reute, Imst, das obere Etschthal, Landeck, Innsbruck, Finstermünz. Die Breite beträgt 2, die Höhe 1,2 Meter. Eine realistische Ausführung hätte dem Zweck nicht entsprochen; mit Recht folgte der Künstler den Wegen Rottmann's, und wir bedauern nur, daß nicht eines oder das andere dieser Bilder, z. B. Kufstein, in der Kunstausstellung einer größeren Stadt dem Publikum vorgeführt wird. — Eine gute Erwerbung machte das Ferdinandeum an einer sehr fleißigen Oellandschaft von Domenico Quaglio. Wir sehen ein Schloß halb Ruine, im Vordergrund, links zur Seite einen Weiher.

Inserate.

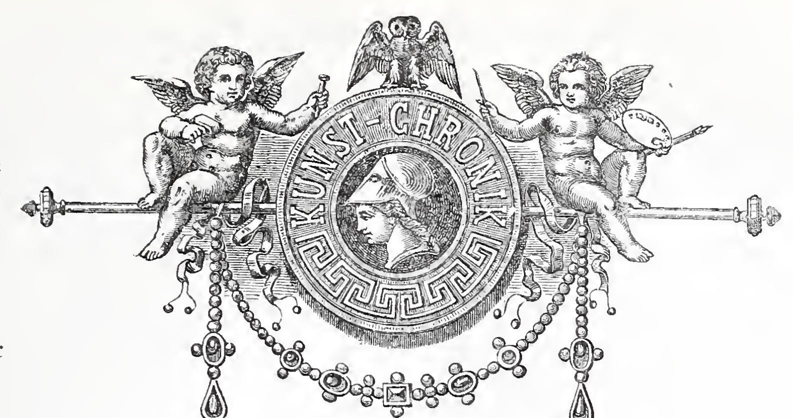
Hierzu Beilagen von A. Dürr in Leipzig und L. Voß & Cie. in Düsseldorf.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

22. November



Nr 6.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Neue Rubensbilder in Antwerpen. — Neuere Bildererwerbungen des fürstlich Hohenzollernschen Museums in Sigmaringen. (Schluß.) — Korrespondenz: Dresden. — Wibiral, Iconographie d'Antoine van Dyck; G. Wigand's Weihnachts-Katalog. — Konkurrenz für das Spinoza-Denkmal im Haag. — Personalnachrichten. — Aus Braunschweig; wichtiger Fund in Trier; Skizzen zur Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar und des Rathhaussaales in Saarbrücken; Prof. Griepenkerl. — Maillinger's kunsthistorische Sammlung; Kupferstichauktion in Frankfurt. — Zeitschriften. — Berichtigung. — Inserate.

Neue Rubensbilder in Antwerpen.

In Florenz war mit dem Michelangelofest die Eröffnung der neuorganisirten Casa Buonarroti verbunden. Aber an diesem Monument oder Museum übersteigt die Denkwürdigkeit bei weitem die Originalität. Mit dem Museum Plantin in Antwerpen, einer Stiftung, welche die Erinnerung an das Rubensfest dauernd festhalten soll, verhält es sich beinahe umgekehrt. Es ist in diesen Blättern der denkwürdigen Sammlung bereits gedacht worden (Kunstchr. 1877, Nr. 52), doch dürfte die kleine Gemäldegalerie der Plantin wohl verdienen, noch genauer beachtet zu werden. Ein Katalog existirt noch nicht, auch stellt die Direktion einer näheren Untersuchung der ihr anvertrauten Schätze zur Zeit noch Schwierigkeiten in den Weg. Demungeachtet steht es jedem frei, denselben seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Leider hängen die Bilder meist hoch oben an der Decke, freilich nach altem Gebrauch, wie man an den Interieurs der holländischen Bilder aus dem sechzehnten Jahrhundert erkennen kann.

Unter den Portraits im Museum Plantin sind die von Fr. Pourbus und Rubens am zahlreichsten vertreten, natürlich Familienbilder der Plantin und Moretus. Adriana Gras, die Frau des Justus Lipsius führen uns sowohl Fr. Pourbus als Rubens vor. Unter den seltenen Meistern glänzen Palamedes mit dem Portrait des jungen Moretus in ganzer Figur lebensgroß und ein mir sonst unbekannter, B. Wulfert signirender Meister mit einer Landschaft, welche mit Jägern staffirt ist, durchaus in der Art des A. Cuyp. Unter den zahlreichen Wulfert im Liggeren der St. Lukasgilde von Antwerpen ist mir sein Vorname nicht erfindlich gewesen. Er ist schwerlich Flamländer gewesen. Von größerem Interesse sind indessen einige Bilder von Rubens, welche dem Kreis seiner gewöhnlichen Darstellungen nicht angehören. Daß Rubens in Italien mitunter auch mit Kopiren italienischer Meisterwerke sich beschäftigte, dafür werden uns hier mehrere Beispiele geboten. Unter den zahlreichen in Deutschland befindlichen Rubensbildern dürften nur sehr wenige derartige Arbeiten sich nachweisen lassen. Das von ihm gemalte Portrait einer jungen Dame mit einem fahnenförmigen Fächer in der Galerie des Belvedere in Wien geht zurück auf ein meines Erachtens mit Recht dem Tizian zugeschriebenes Portrait im Saal der Venezianer der Dresdener Galerie. Der Vergleich beider Bilder lehrt, mit welcher Freiheit Rubens kopirte. Ueber der Kopie vergißt man das Original. Nicht eine Nachbildung haben wir dort vor Augen, sondern eine Uebertragung in die eigene Art der Auffassung. Derartige individuelle, die Erinnerung an die Originale durchaus zurückdrängende koloristische Uebersetzungen glaube ich auch unter den Rubensbildern im Museum Plantin nachweisen zu können.

Das von Raffael gemalte, jetzt in der Galerie Pitti befindliche Portrait Leo's X. am Tisch mit der Lupe in der Hand hat bekanntlich schon Andrea del Sarto so gelungen kopirt, daß diese jetzt im Nationalmuseum zu Neapel befindliche Kopie von dem davon getäuschten Giulio Romano in einem Gespräch mit Vasari für Raffael's Arbeit unter seiner eigenen Beihilfe irrthümlicher Weise erklärt werden konnte. Im Museum Plantin hängt eine Kopie ebendesselben Bildes von der Hand des Rubens, doch ist der Papst in der Größe des Originals nur als Brustbild dargestellt. Nur Rubens, kein

Geringerer, konnte mit solcher Freiheit und Selbständigkeit in der Wahl der malerischen Mittel, wie sie dies Bild auszeichnen, mit dem Meisterwerke Raffael's umgehen. Neben dem Papstbild hängt das Brustbild eines Florentiners, drei Viertel im Profil gesehen, unverkennbar das Portrait Cosimo's de' Medici. Man wird das zugehörige Vorbild in dem an Andrea del Sarto sich anschließenden Künstlerkreise suchen müssen. Daß Rubens in Italien auch an den Bildern älterer Florentiner Geschmack gefunden habe, wird man kaum erwarten. Es befinden sich jetzt in den florentinischen Galerien mehrere streng im Profil genommene Portraits, deren Bestimmung Cavalcaselle's Kritik zwischen den Pollajuoli und Sandro Botticelli in der Schwebe läßt. Im Museum Plantin hängt die Kopie eines jener Bilder von der Hand des Rubens, einen jungen Mann mit hellrother Kappe in der florentinischen Tracht des fünfzehnten Jahrhunderts vorstellend. Ueber drei weitere Bilder derselben Gattung bin ich gegenwärtig nicht im Stande, nähere Auskunft zu geben.

Als Rubens die letzte Oelung des h. Franciscus, jetzt im Museum zu Antwerpen, malte, hat ihm ohne Frage Domenichino's Kommunion des h. Hieronymus (Pinakothek des Vatikan) vor der Seele geschwebt. Wenn er in eines der großen im Louvre befindlichen Bilder den Apollo von Belvedere, ziemlich getreu nachgebildet, sogar als Hauptfigur der Komposition versetzte, so darf das bei ihm am allerwenigsten als ein Armuthszeugniß der eigenen Erfindungsgabe gelten. Darin liegt nicht mehr, als nur ein Erkennungszeichen seines persönlichen Verhältnisses zu den Kunstwerken in Italien. Das Museum in Antwerpen hat ganz neuerdings ein sehr umfängliches Tafelbild von Rubens aus Lille erworben, welches bei sonst sehr großen und durchaus originellen Vorzügen uns in Einzelheiten ganz dieselbe Wahrnehmung aufnöthigt. Es stellt die Taufe Christi in lebensgroßen Figuren vor. Die linke Hälfte des Bildes nimmt der breite Strom ein. Oberhalb Christus steht am Ufer Johannes, ein gravitätischer Eremit mit wallenden blonden Locken. Die Gestalten der fliegenden Engel, welche Christus die Kleider abnehmen, reflektiren magisch in dem Wasserspiegel. Das Ufergestade auf der rechten Hälfte des Bildes ist mit Bäumen und Strauchwerk besetzt. Die vier Männer, welche hier mit Auskleiden sich beschäftigen, — sind dem Carton der badenden Krieger von Michelangelo entnommen. Sie dürfen wohl als die würdigsten Reproduktionen des verloren gegangenen Originals betrachtet werden, obschon dieses Bild von Rubens unter den Unbilden seiner jüngsten Uebermalung stark gelitten hat. Bisher war nur eine Handzeichnung von Rubens zur Taufe Christi bekannt, während man das Original für verloren glaubte.

Von dem oft überschätzten, in Mantua dominirenden Giulio Romano mag der in jeder Beziehung überlegene Rubens wohl nur für die eigentlich römisch-antiken Bacchus- und Satyrgestalten Anregung empfangen haben. Wie unfrei und lahm erscheinen im Vergleich mit Rubens die Bilder der älteren vlämischen, von den Italienern abhängigen Malergeneration! Bernhard von Orley dürfte wohl unter ihnen noch der bedeutendste sein. Seine Hauptbilder enthält die Brüsseler Galerie. Daß er sich an Raffael gebildet habe, wie gewöhnlich behauptet wird, ist freilich schwer zu begreifen. Es scheinen mir vielmehr die Lombarden und Ferraresen seinen künstlerischen Charakter bestimmt zu haben. Die Brüsseler Bilder bieten nur ein einziges, aber ganz eigenartiges Beispiel raffaelischen Einflusses. In dem großen Altarwerk mit der Geschichte des reichen Mannes zeigt das Schlußbild denselben in der Hölle, von Teufeln gepeinigt. Die Lage seines Körpers entspricht genau der des Heliodor in Raffael's vatikanischem Fresco. Doch ist Bernhard's reicher Mann entkleidet und in der schwierigen Verkürzung der Glieder ganz ungewöhnlich bestimmt und auffallend schön gezeichnet. Man wird das am besten wohl so erklären können, daß man annimmt, der Niederländer habe sich hier des ersten Entwurfes einer Handzeichnung von Raffael für den Heliodor als Vorlage bedient.

Antwerpen, 1. November 1877.

J. P. Richter.

Neuere Bildererwerbungen des fürstlich Hohenzollernschen Museums in Sigmaringen.

(Schluß.)

4.

Gemälde auf Holz, H. 0,52, Br. 0,40 Meter.

Maria in der Mitte stehend hält mit beiden Händen das nackte Kind, das mit einem Vögelchen spielt. Auf beiden Seiten stehen je zwei Heilige, links S. Franziskus und Dominikus, rechts S. Antonius und Stephanus. Maria ist mit blaßrother Tunika und blaugrünem Mantel bekleidet, die beiden Ordensstifter haben ihren Habit, Antonius eine dunkle Kutte und Stephanus rothe Diakonentracht. Das Bild hat Goldgrund und gehört zu den Dutzendarbeiten der altitalienischen, wahrscheinlich altflorentinischen Schule, doch sind die Köpfe von anerkennenswerther Individualisirung.

5.

Gemälde auf Holz, H. 0,335, Br. 0,445 Meter.

Zwei Bildchen der altkölnischen Schule, in einem Rahmen vereinigt. Rechts Maria mit dem Kinde, links Christus am Kreuze.

Das Interessante dieser Bilder liegt außer der reizenden Figur der Maria namentlich auch in den symbolischen und typologischen Beigaben, von denen die Hauptdarstellungen eingerahmt sind.

Maria in goldbrokatenem Kleid mit rothem, grün gefüttertem Mantel und einer Perlenkrone, sitzt mit dem nackten Kinde auf dem Schooße in dem „verschlossenen Garten", „das Fell Gedeon's" zu Füßen, rechts die „mystische Rose", links „der versiegelte Brunnen" und „der brennende Dornbusch". In der goldenen Luft sind überdies die „Bundeslade", die „verschlossene Pforte" und der „Altar mit den zwölf Stäben, wovon nur einer blüht", angebracht. Das Crucifixbild ist ebenso reichlich bedacht. Links unter dem Kreuze ein zusammensinkender Mann mit verbundenen Augen, neben ihm eine gebrochene Flagge und ein Altar mit einem Opferthier — das Bild der Synagoge. Rechts unter dem Kreuz eine Frauengestalt mit wehender Fahne und Kelch, zu ihren Füßen das nimbirte Lamm, die Siegel des Buchs öffnend — das Symbol der Kirche. Aus dem Kreuzesstamm oberhalb der Arme schwingt sich zu beiden Seiten je ein grüner Zweig hervor und windet sich unterhalb der Kreuzarme rechts um eine Kirche, links um einen Todtenschädel, durch dessen Augenhöhlen die Schlange mit dem Apfel kriecht. Oberhalb des linken Kreuzarmes bringt Eva dem Adam einen Todtenschädel dar; auf dem rechten Kreuzesarm kniet Simeon vor Maria mit dem Kinde. Letztere beiden Darstellungen natürlich mit winzigen Figürchen. Aus dem Kreuzesstamm wächst oben eine Hand mit dem Schlüssel hervor, unten eine Hand mit einem Hammer, einen Todtenschädel zerschlagend, ebenso aus dem linken Kreuzesarm eine Hand mit einem Schwert, aus dem rechten eine Hand, Segen spendend. Die ganze Darstellung vergegenwärtigt also den Sieg der Kirche über die Synagoge durch den Tod Christi. Der Grund ist ebenfalls golden.

6.

Gemälde auf Holz, H. 0,425, Br. 0,315 Meter.

Der heil. Franziskus empfängt die Wundmale. Die Handlung geht in einer Landschaft vor sich. Mitten im Vordergrund kniet der Heilige halb nach links gewendet mit ausgebreiteten Armen und schaut verzückt zum Himmel empor, von wo aus fünf blutrothe Strahlen die Handflächen, die rechte Seite der Brust durch ein Loch in der Kutte, und die Füße, wovon übrigens nur einer sichtbar ist, treffen. Links vor ihm und rechts hinter ihm sitzt je ein schlafender Bruder. Rechts im Hintergrunde schließt das hügelige grüne Terrain ein Busch und baumbewachsene Felspartien ab, in der Mitte ragt ein stolzer gothischer Dom mit Nebengebäuden hinter Baumgruppen empor, und links verliert sich ein Fluß zwischen blauen Bergen in der Ferne.

Die Tradition sowohl als das Urtheil der Kenner schreibt dieses hübsche Bildchen dem Wohlgemuth zu. Sowohl die Komposition als Ganzes, als auch die Behandlung der Einzelheiten, das Figürliche, der Faltenwurf der Gewänder, der Baumschlag, das Landschaftliche überhaupt, namentlich die Architektur, die an Darstellungen in Schedel's Chronik erinnert, widersprechen diesem Urtheil nicht.

7.

Gemälde auf Holz, H. 0,59, Br. 0,45 Meter.

Salomon's Urtheil in kleinen Figuren. Diese Handlung ist Nebensache und bildet nur die Staffage für die prächtige Halle, in welcher sie vorgeht.

Der halbnackte, aber mit Scepter und Krone ausgerüstete König ist mit seinem Gefolge eben durch die Thüre links im Vordergrunde eingetreten und hat sich neben dem Thürpfosten auf eine Bank gesetzt, um das Anliegen der beiden Frauen, von denen die eine ihr todtes Kind zu seinen Füßen niedergelegt hat, anzuhören. Ueber dieser Handlung breitet sich nun die säulen- und pilastergeschmückte Halle aus, die im Hintergrunde mit einem offenen Thorbogen endet, unter welchem der einem Ciborienaltar ähnliche Thronbaldachin steht. In der Ferne bergige Landschaft.

Auf die Rückseite der Tafel schrieb ein früherer Besitzer: „P. Neefs, geb. Antwerp. 1500; die Figuren von Salomon's Urtheil sind von Teniers". Das Bild ist aber nicht von einem Niederländer; hiegegen spricht schon das Lindenholz, aus welchem die Tafel besteht. Am meisten erinnert das Ganze, namentlich das Architektonische und Ornamentale, an Tobias Stimmer, gehört aber, wenn es von ihm ist, zu seinen besten kleineren Bildern.

8.

Gemälde auf Holz, H. 0,685, Br. 0,445 Meter.

Anbetung der heil. drei Könige.

Maria in gelbem Kleid mit grünblauer Stickerei, mit weißem Schleiertuch und weißem, in's Rosa schillernden Mantel sitzt auf einer Bank links vor dem Stalle und hält das nackte Kind auf dem Schooß, das sich nach dem rechts knieenden alten König mit seinem goldgefüllten Gefäße umschaut. Dieser hat ein blaßroth und gelbschillerndes Untergewand und einen bräunlich grünen Mantel. Die beiden Andern stehen hinter ihm, der eine in blaßrothem Mantel, der Mohrenkönig in weißem, grünlich gemusterten Rock mit krummem Säbel, eben seinen Turban lüftend. Ochs und Esel links im Hintergrund. Links oben sieht man durch eine Fensteröffnung in eine Landschaft. Das Bild ist fast durchgehend in lauter hellen, lichten Tönen gehalten und gehört der oberschwäbischen Schule, vielleicht dem Ravensburger Zweige an. Es stammt etwa aus dem Ende des 15. oder Anfange des 16. Jahrhunderts. Die Rückseite ist ebenfalls bemalt und zeigt die stehende Figur des heil. Wolfgang.

Sigmaringen. Dr. Lehner.

Korrespondenz.

Dresden, Anfang Novbr.

c. Dresden hat in den letzten Decennien wie wenige Städte an Umfang gewonnen, neue Straßen und Stadttheile sind entstanden. Leider fehlte es an einem festen Plan, der in möglichst großem und schönem Stile die Bewegung geleitet hätte. Aus der kleinen, aber durch seine Baumgruppen, Gärten und Promenaden anmuthigen, durch originelle Baudenkmäler, Erker- und Giebelzierden malerisch belebten Stadt ist ein monotones, schmuckloses Häuser- und Straßenconglomerat geworden, das sich in Nichts von dem Durchschnittscharakter unserer modernen Großstädte unterscheidet. Man wird sich dessen hier allmählich bewußt. Ein freierer, künstlerischer Zug durchbricht jetzt zuweilen den Kasernenstil des Speculationsbaues, und die Thätigkeit des Architekten, die man bisher entbehren zu können glaubte, macht sich schüchtern fühlbar. Eine Wendung zum Besseren bezeichnet insbesondere auch die Konkurrenz, welche neuerdings die Väter der Stadt in Gemeinschaft mit dem k. Finanzministerium zur Beschaffung eines Planes für die künftige bauliche Ausnutzung der früheren militär-fiskalischen Grundstücke zu Dresden ausgeschrieben haben. Die Konkurrenz zeigt, indem man die Angelegenheit dadurch zur öffentlichen Discussion stellte, daß man der Kunst wieder die ihr gebührende Stimme bei Erledigung derartiger Fragen einzuräumen gedenkt.

Die gestellte Aufgabe zog zahlreiche einheimische und auswärtige Architekten an, und nicht weniger als 76 Projekte gingen ein, welche gegenwärtig im Canalettosaale der Brühl'schen Terrasse öffentlich ausgestellt sind. Das Publikum nimmt einen sehr regen Antheil an dieser Ausstellung. Ueberall wird die Frage ventilirt, wie viele Brücken noch über die Elbe zu schlagen sind oder ob nicht lieber gleich der ganze Strom zwischen Neu- und Altstadt zu übertunneln sei. Die Kunstjugend schwelgt in dem neuen Wolkenkuckucksheim, welches sich in den Plänen aufbaut, und Baugewerke und Spekulanten reiben sich über die glänzenden Aspekten vergnügt die Hände, während die Bedächtigeren an die Steuern erinnern, in welchen es Dresden zur Zeit so herrlich weit gebracht hat, und die Alten über die Brühl'sche Terrasse jammern, deren Stern in der projektirten Massenüberbrückung der Elbe erbleichen dürfte. Doch genug! Fehlt es auch nicht an Phantasien, die ohne Localkenntniß toll über alle gegebenen Bedingungen hinwegsetzen, so kann man doch im Allgemeinen mit den Resultaten der Konkurrenz zufrieden sein. Viele Projekte sind mit Einsicht und Verständniß ausgearbeitet und entwickeln innerhalb des Programms glückliche und brauchbare Gedanken. Der Planbearbeitung war ein ziemlich umfangreiches Terrain zur Disposition gestellt. Nicht nur die großen, in der Neustadt und Altstadt durch die Verlegung der Kasernen freigewordenen Grundflächen galt es zu bebauen, auch auf die Herstellung einer zweckentsprechenden Verbindung der bestehenden Plätze und größeren Verkehrsadern, sowohl untereinander, als wie mit den neu anzulegenden Verkehrsadern und Plätzen war das Augenmerk zu richten. Es ergab sich in den Plänen in der Hauptsache ein das Neustädter Bauterrain aufschließender Straßenzug von dem Albertplatze nach einer zu erbauenden vierten Elbbrücke am sogenannten Gondelhafen, welche die Verbindung mit dem Altstädter Bauterrain, dem Zeughausplatze und Umgegend, vermittelt. Dürfte auch keiner der Pläne pure zur Ausführung angenommen werden, so ist doch in den besseren ein Material gewonnen, das auf die fernere bauliche Entwickelung und Gestaltung Dresdens nur günstig einwirken kann.

Kunstliteratur.

Fr. Wibiral, Iconographie d'Antoine van Dyck. Leipzig, Alex. Danz. 1877. gr. 8.

Es gibt zwar kein Zeitalter, auch das der tiefsten Erniedrigung der Kunst nicht, in dem der Genius derselben nicht thätig gewesen wäre und keine Jünger um seinen Altar versammelt hätte. Aber Sterne erster Größe, die weite Bahnen erhellen und ihr Licht unzähligen Sternen niederer Gattung leihen, erscheinen auch am Kunsthimmel nur sparsam; sie sind noch immer zu zählen. Zu ihnen muß gewiß van Dyck gerechnet werden, der genialste Schüler des Rubens, den er auf dem Gebiete des Bildnisses sogar übertroffen hat. Auf diesem Felde hat er wohl einzelne ebenbürtige Meister neben sich, aber noch keinen über sich. Es ist darum unerklärlich, daß er bisher keinen Biographen gefunden hat, der nicht allein die theilweise verworrenen biographischen Angaben aus authentischen Quellen richtig gestellt, sondern auch seine Kunstthätigkeit, soweit sie in Sammlungen und öffentlichen Galerien als Originalarbeit oder in den Portefeuilles der Sammler in Nachbildungen der Stecher vorliegt, kritisch untersucht und verzeichnet hätte. Bei der Werthschätzung, die man allgemein dem Künstler entgegenbringt, würde ein solches Unternehmen gewiß mit Freude aufgenommen werden. Nur die sogenannte Ikonographie des Meisters hat hiervon eine Ausnahme gemacht; wir besitzen auf diesem speciellen Gebiete bereits mehrere Monographien, zu welchen nun unter oben angeführtem Titel eine neue hinzugekommen ist. Bekanntlich enthält die Ikonographie eine Sammlung von Bildnissen der Zeitgenossen van Dyck's, von Künstlern, Gelehrten und Kriegern. Van Dyck lieferte die Zeichnungen dazu, größtentheils nach dem Leben (als Ausnahme müssen die Portraits derjenigen Personen gelten, die der Künstler nicht vor sich haben konnte, wie Wallenstein, Tilly und

Andere, bei welchen er eine fremde Aufnahme seiner Zeichnung unterlegte); von diesen radirte er selbst einige mit geistreicher Nadel, während er die übrigen durch die besten in der Schule des Rubens ausgebildeten Stecher ausführen ließ. Diese Sammlung erfreute sich stets einer besonderen Vorliebe von Seite der Sammler; sind doch vom J. 1630—1759 fünfzehn Auflagen derselben erschienen! Natürlich haben die Abdrücke der letzten Ausgaben keinen solchen Werth, wie die alten und darum ist auf die Abdrücke der ersten Ausgaben die Aufmerksamkeit der Sammler vorzüglich gerichtet. Der erste Verleger der Ikonographie war M. van den Enden, der allein zwei Auflagen herausgab; es folgte Gilles Hendricx, der ebenfalls zwei Auflagen mit vermehrter Plattenzahl besorgte; darauf kam Jan Meyssens mit abermaliger Vermehrung der Blätter. Die späteren Verleger setzten ihre Adresse nicht auf die Platten; bei diesen ist es also nicht mehr möglich, ein einzelnes Blatt auf eine bestimmte Ausgabe zurückzuführen.

Die neueren Kunstforscher, wie Carpenter, Weber und Szwykowski, welche sich mit der Ikonographie beschäftigten, unterscheiden hiernach vier verschiedene Zustände der Ausgabe van den Enden, drei der neu in die Ausgabe von G. H. hinzugekommenen Blätter und zwei bei den von Meyssens hinzugefügten. Einen Fortschritt in der Beurtheilung der Priorität der Abdrücke macht das Werk von Wibiral. Es gibt ein übersichtliches Verzeichniß der Blätter, die zu der Ikonographie gehören, und der verschiedenen Ausgaben, welche durch den Namen des Verlegers markirt sind. Bei jedem Blatte werden die verschiedenen Abdruckszustände mit ihren Merkmalen präcise und so vollständig gegeben, daß eine Verwechslung nicht möglich ist. Man sieht es der Arbeit an, daß sie mit wahrer Liebe zur Sache unternommen wurde, und daß alle Quellen, die zugänglich waren, gewissenhaft benutzt sind. Aber, wie von Heineken bemerkt: „ein Mensch kann nicht Alles wissen, ein Mensch bekommt nicht Alles zu sehen!“ So sind denn auch wir im Stande, einige erste Abdrücke anzuführen, die nicht in Wibiral's Werk verzeichnet sind. Wir wollen damit dem Werthe des Buches keinen Abbruch thun, sondern, die Sache selbst in's Auge fassend, zur Vervollkommnung der Kenntniß des Meisters beitragen. Wir kennen Abdrücke vor aller Schrift von W. Hondius (Nr. 29), Poelenburgh (Nr. 35), Columna (Nr. 45), Snayers (Nr. 98), Christian von Halberstadt (Nr. 186) und Ferdinand von Oesterreich (Nr. 159). Von Const. Hugens befindet sich im Berliner Kabinet ein Probedruck mit unvollendetem Haar und vor dem Namen Ponsius. Leider fehlt der Unterrand, und es bleibt unentschieden, ob hier eine Schrift sich befand oder nicht.

Einen nicht zu läugnenden Vorzug besitzt das Werk in dem Kapitel über die Papiere der Blätter mit ihren Wasserzeichen, die zu den verschiedenen Ausgaben benützt wurden. Die Wichtigkeit dieser Untersuchung ist längst anerkannt. Auf Grundlage der Wasserzeichen allein ist es möglich, bei Blättern, die keine Adresse tragen, die Priorität des Druckes annähernd zu bestimmen. Wir sagen annähernd, denn es wurden dieselben Papiere zuweilen für verschiedene Ausgaben benützt (es ist ja möglich, noch heutzutage alte Papiere zu erhalten). Auch ist zu bemerken, daß die Kenntniß der Filigrane noch eine junge ist, und daß wir noch lange keine erschöpfende Geschichte der verschiedenen Papiersorten besitzen. Darum muß jeder Schritt, der die Wissenschaft vorwärts bringt, mit Freude und mit Dank begrüßt werden. Wir sind überzeugt, daß sich Wibiral's Werk die Gunst aller Freunde der Ikonographie erwerben wird. Alex. Danz hat sich als Verleger alle Mühe gegeben, um die äußere Ausstattung des Buches auf der Höhe der Zeit zu halten; die Heliogravure nach van Dyck's Portrait wie die Beilagen mit den Abbildungen der Wasserzeichen sind willkommene Beigaben, die den Werth und den praktischen Nutzen des Buches wesentlich erhöhen. J. E. W.

Georg Wigand in Leipzig hat einen reich illustrirten Verlagskatalog herausgegeben, dessen Inhalt namentlich den Freunden Richter'scher Holzschnitte zu empfehlen ist. Das sauber gedruckte Heft ist gratis oder gegen geringes Entgelt im Buchhandel zu haben.

Konkurrenzen.

Konkurrenz für das Spinoza-Denkmal im Haag. Der Sekretär des Centralkomité's für die Errichtung eines Spinozadenkmals im Haag, H. J. Beetz, ladet zu einer allgemeinen internationalen Konkurrenz ein. Die Konkurrenzmodelle, Statue und Sockel in der Höhe von einem Meter, sind spätestens bis zum 1. Juli 1878 an die Adresse des Herrn M. Van Ophoven, Fluweelen, Burgwal 22 im Haag einzusenden. Der erste Preis beträgt 2000 Gulden holl., für welche Summe der Sieger jedoch noch ein nach näherer Angabe des Komité's vergrößertes Modell zu liefern hat und welche auch nur ausgezahlt werden soll, wenn das Werk in seiner Vergrößerung die Billigung des Komité's findet. Der zweite Preis beträgt 250 Gulden holl. Die Statue ist in Bronze gedacht.

Personalnachrichten.

An Stelle des Herrn Dr. **Hirschfeld** hat mit Beginn der neuen Saison Herr Dr. Georg **Treu** die Leitung der Ausgrabungen in Olympia übernommen. Derselbe behält jedoch seine Stellung als Direktorialassistent im kgl. Museum bei und versieht dieselbe thatsächlich während der vier Sommermonate, wo in Olympia nicht gegraben wird. Seine Vorlesungen an der Kunstschule der kgl. Akademie sind dem Hrn. Dr. B. **Förster** übertragen worden.

Vermischte Nachrichten.

Aus Braunschweig wird geschrieben: In unserem altehrwürdigen Dome ist man beim Abputzen der Wände und Pfeiler auf alte Malerei gestoßen. Es wurden bereits mehrere einzelne Figuren bloßgelegt, deren Umrisse noch ziemlich gut erhalten sind. Wie man hört, sollen die Bilder, nachdem Skizzen von ihnen genommen worden sind, wieder aufgefrischt werden. Der Gründer des Domes ist bekanntlich Heinrich der Löwe. Eingeweiht wurde der Bau gegen

Ende des 12. Jahrhunderts. Das ursprüngliche Gotteshaus ist im romanischen, die Seitenschiffe sind im gothischen Stil gehalten. In einer der Säulen, die das Blatt eines Altars tragen, soll sich das Stiftungsdokument befinden. Der Bronzeleuchter auf dem hohen Chor ist angeblich eine Nachahmung des Armleuchters im salomonischen Tempel zu Jerusalem und wurde auf Befehl des herzoglichen Stifters hergestellt, welcher letztere in herrlicher Steinmetzarbeit auf seinem Grabmale in erhabener Arbeit dargestellt ist. Im Grabgewölbe des Domes ruhen 13 Mitglieder des Hauses Braunschweig. (Magdeb. Zeitg.)

In Trier wurde beim Bau der Moselbahn in unmittelbarster Nähe des Stationsgebäudes eine zwei Fuß hohe, wunderschöne Marmorstatuette eines Amors gefunden. Zwar fehlen der Kopf, die Füße und der größere Theil der Arme, aber das Motiv der Statue kann nicht zweifelhaft sein: sie stellt einen bogenprüfenden Amor dar. Die Statue ist dem Provinzialmuseum übergeben worden. (Düsseld. Zeitg.)

Fresken zur Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar. Der Entwurf des Prof. Wislicenus in Düsseldorf für die malerische Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar ist vom Kaiser zur Ausführung angenommen worden.

Skizzen zur Ausschmückung des Rathhaussaales in Saarbrücken. Die von Prof. Ant. v. Werner in Berlin für die Ausschmückung des Rathhaussaales in Saarbrücken entworfenen Skizzen sind von der Prüfungskommission zwar nicht gerade verworfen, aber doch als wesentlicher Aenderungen bedürftig bezeichnet worden, eine Nachricht, die in Künstlerkreisen nicht geringes Aufsehen erregt. (Ill. Zeitg.)

* Prof. Chr. Griepenkerl in Wien hat seinen Gemäldecyklus für das Treppenhaus des Museums in Oldenburg vollendet und kürzlich an den Ort seiner Bestimmung überbracht. Der Cyklus besteht aus Fries und Plafondbildern. In dem ersteren sind in fast lebensgroßen Figuren die hervorragenden Künstler alter und neuer Zeit dargestellt Die Plafondgemälde gliedern sich in mehrere Kompositionen: den Mittelpunkt bildet Venus Urania, als das Urbild des Schönen, mit den Genien der Wahrheit und Phantasie zur Seite. Daran schließen sich der Prometheusmythos und in Medaillons die Allegorien der Architektur, Plastik, Malerei und des Kupferstichs. — Gegenwärtig ist der geistvolle Künstler mit den Gemälden für den Sitzungssaal der von Hansen erbauten Akademie der Wissenschaften in Athen beschäftigt, deren farbenglühende Skizzen auf der großen historischen Ausstellung in Wien zu sehen waren. Wir hoffen einen Theil dieser Kompositionen den Lesern demnächst in Kupferstich vorführen zu können.

Vom Kunstmarkt.

Maillinger's kunsthistorische Sammlung. Die für den 19. November l. J. anberaumte Versteigerung von J. Maillinger's kunst- und kulturhistorischer Sammlung der k. Haupt- und Residenzstadt München hat nicht stattgefunden, da sich die festbegründete Aussicht eröffnet hat, dieselbe im Ganzen der Stadt München zu erhalten.

* **Kupferstichauktion in Frankfurt a. M.** F. A. C. Prestel, Kunsthändler in Frankfurt, hat die Kataloge einer am 26. November beginnenden Auktion versandt, deren Gegenstand vollkommen der glänzenden Ausstattung derselben entspricht und die Aufmerksamkeit der betreffenden Kreise in hohem Maße in Anspruch nehmen dürfte. Der erste Katalog enthält die berühmte Sammlung der Ikonographie van Dyck's, welche der Geh.-Rath Wolff in Bonn angelegt und nicht allein hinsichtlich der Bildnisse, sondern auch ihrer verschiedenen Abdruckszustände beinahe zur Vollständigkeit gebracht hatte Unter den 567 hier verzeichneten Blättern finden wir die größten Seltenheiten, und man kann fast jedes Blatt in allen Phasen des Abdruckszustandes verfolgen; außerdem ist von dem kenntnißvollen Sammler auf Schönheit des Abdruckes und der Erhaltung gesehen worden. Es ist wirklich Schade, daß eine so kritisch angelegte und so reich ausgestattete Sammlung zerstreut werden soll. Indessen ist der Katalog so sachgemäß und eingehend verfaßt, daß er über den Rahmen eines gewöhnlichen Auktionskataloges hinaus ein wissenschaftlicher Beitrag zur Kenntniß dieser interessanten Abtheilung der Kupferstichkunde geworden ist. Wenn Weber bei Nr. 75 nur das eine, daselbst beschriebene Exemplar kannte, so bringen wir ein zweites zur Kenntniß; es befindet sich im Berliner Kabinet. — Auch die angehängte kleine Partie alter Kupferstiche, Nr. 572—616, enthält viele Kostbarkeiten; wir machen auf das Portrait des Deleboë Sylvius von C. v. Dalen, vor aller Schrift, auf den Erasmus von Dürer, auf die eminente Seltenheit, die h. Familie von Edelinck im I. Abdruck, auf die Blätter von Masson, den Knipperdolling von Müller, vor aller Schrift, das sogenannte Hundertguldenblatt von Rembrandt, auf die Bildnisse von Suyderhoef, C. Visscher, J. Wierix, als das Vorzüglichste des Vorzüglichen aufmerksam. — Auch der zweite Katalog, der die Sammlung des Prof. Heimsoeth enthält, excellirt durch eine vorzugsweise cultivirte Seite des Kunstdruckes. Es sind die Holzschnitte von Hans Holbein, darunter nicht allein die erste Ausgabe des Todtentanzes, sondern überdies 28 Probedrucke desselben; ferner viele spätere Ausgaben und kostbare Titelborduren Es ist nicht möglich, neben diesem kostbaren Werke Holbein's noch die anderen Seltenheiten der Sammlung namentlich anzuführen; unter den Namen Dürer's, der Kleinmeister, Hollar's, Marc-Anton's, Rembrandt's, Schongauer's wird man sie unschwer herausfinden; auf die Perle der Sammlung, die h. Familie von einem Meister der Kölnischen Schule (Nr. 251), macht schon die beiliegende treffende Kopie in Lichtdruck aufmerksam. — Auch der dritte Katalog bleibt hinter seinen Vorgängern in der Güte des Gebotenen nicht zurück. Hier nehmen wieder Ostade und Rembrandt den Löwenantheil unter den kostbaren und seltenen Blättern der alten deutschen, niederländischen und italienischen Schule für sich in Anspruch Einige bedeutende Zeichnungen niederländischer Künstler ersten Ranges bilden den Schluß.

Zeitschriften.

The Academy. No. 287. 288.

Bocher, les gravures françaises du dix-huitième siècle: Nicolas Lancret, von F. Wedmore. — The french gallery, von W. M. Rossetti. — Bristol Cathedral, von R. J. King. — An art gallery for Manchester. — The art and mediaevel exhibition at Lucca, von L. Villari. — Discoveries at Spata in Attica, von C. T. Newton. — Picture exhibition. — Art sales.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 11.

Kanne, Fayence von Rouen (Anfang des 18. Jahrh.). — Moderne Entwürfe: Schrank; Kanne; Füllungsgitter aus Schmiedeeisen; Schrank.

The Portfolio. November.

The Althorp Gallery. Bartolomé Esteban Murillo, Portrait of the artist. — Domestic architecture and decoration in England, von C. C. Townshend. — Etchings in Belgium, von P. G. Hamerton.

Berichtigung.

Der O. A.-Correspondent bringt in dem Beiblatt vom 1. Novbr. aus Düsseldorf die Mittheilung, daß der rheinisch-westfälische Kunst-Verein im Anschluß an die Verbindung für historische Kunst folgende zur Zeit in dem Salon des Herrn H. Schulte in Düsseldorf ausgestellte Gemälde angekauft habe:

W. Schuch in Düsseldorf: „Ueberführung der Leiche Gustav Adolph's von Lützen nach Wollgast 1633."
G. Urlaub in München: „Begräbniß eines Germanen."
W. Emele in München: „Vernichtung der französischen Kürassiere bei Elsaßhausen."
W. Camphausen: „Tilly auf der Flucht".

Diese Mittheilung bin ich in der Lage, in ihrem ganzen Umfange als unzutreffend bezeichnen zu müssen, da keines der genannten Bilder von den gedachten Vereinen erworben worden ist.

Der Irrthum des Herrn O. A.-Correspondenten wird wohl aus dem Umstande herzuleiten sein, daß der Verbindung für historische Kunst zwei Entwürfe zu demselben Motive: „Ueberführung der Leiche Gustav Adolph's von Lützen nach Wollgast" von mir zugesandt worden sind, von denen der für die Verbindung zur Ausführung erworbene nicht zu öffentlicher Ausstellung gelangte, während der andere, nicht angekaufte einige Tage in dem Local des Herrn Schulte ausgestellt war und für den prämiirten von dem Herrn O. A.-

Correspondenten gehalten wurde, der sich nun zu der Annahme berechtigt glaubte, auch die übrigen drei bei Herrn Schulte ausgestellten Gemälde seien von dem fraglichen Vereine angekauft worden. Zur richtigen Darstellung des Sachverhalts fühle ich mich daher zu der Mittheilung veranlaßt, daß von dem Kunst-Verein für Rheinland und Westfalen nicht die von dem Herrn O. A.-Correspondenten angeführten, sondern die nachfolgenden vier Gemälde angekauft sind:

Marcus Grönwald in München: „Aus der Sage von Wieland ‚der Schmidt‘."

B. Knüpfer in Berlin: „Götz von Berlichingen".

Ludwig v. Langenmantel in München: „Lavoisier's Ende".

Scherz in Düsseldorf: „Wesel wird von den Holländern unter Johann van Gent und durch den Beistand der reformirten Bürger überrumpelt und von der Herrschaft der Spanier befreit."

während die Verbindung für historische Kunst den einen meiner genannten Entwürfe: „Ueberführung der Leiche Gustav Adolph's von Lützen nach Wollgast" zur Ausführung erworben hat.

Ich wiederhole, daß diese sämmtlichen angeführten Gemälde resp. Skizzen nicht in dem Salon des Herrn Schulte in Düsseldorf zur Ausstellung gekommen sind.

Werner Schuch, Professor.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

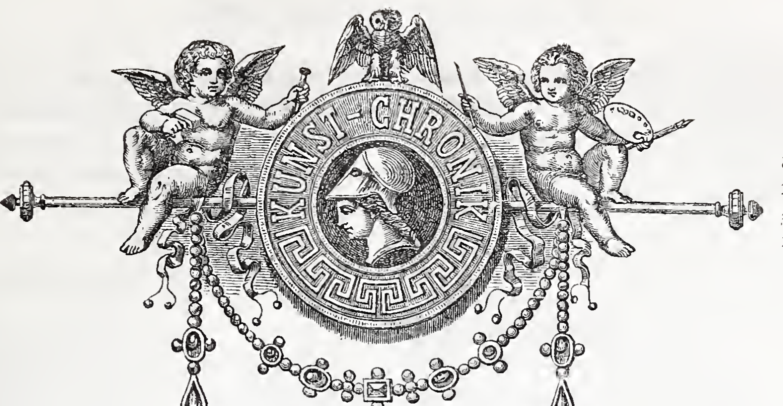
Nr. 7.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

29. November

1877.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Dresdener Kunstausstellung. — Die akademische Kunstausstellung in Berlin. V. — Die kgl. Kunstgewerbeschule in München. — Busch, Naturgeschichte der Kunst; kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale des germanischen Museums; die griechischen Thonfiguren aus Tanagra; das Gesammtgebiet des Lichtdrucks. — G. Brion †; J. Durham †; E. Willmann †. — Pflege der monumentalen Kunst an den öffentlichen Bauwerken. — Funde in Ventimiglia. — Konkurrenz für das Franz Deák-Denkmal. — Die k. Staatsgalerie in Stuttgart; Münzsammlung Stanzani. — Die Johanneskirche in Stuttgart. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Inserate.

Die Dresdener Kunstausstellung.

In den letzten Monaten fand in Dresden die alljährlich von der k. Akademie der Künste veranstaltete Kunstausstellung statt. Dieselbe enthielt gegen 530 Werke. Wie auf allen Ausstellungen der Gegenwart, bildeten Genrescenen, wie insbesondere Landschaften und Verwandtes, die Mehrzahl der Darstellungen. Sehr schwach war die Historienmalerei vertreten. Von Bildern zunächst, welche biblische Gegenstände behandelten, wären nur zwei erwähnenswerth, ein Ostermorgen von Prof. Thiersch in München und eine Grablegung von A. Diethe in Dresden. Das letztere Bild ist auf Rechnung des Fonds für öffentliche Kunstzwecke gemalt und für eine sächsische Kirche bestimmt. F. Blanchon in Paris sodann führte in einem großen Gemälde den Tod Mohammed's, des Religionsstifters, vor, aber in einer abschreckend wüsten dekorativen Behandlungsweise. Zahmer zwar, doch ohne wärmere Empfindung und tiefere Charakteristik, war eine Scene aus dem Leben Cromwell's von Ch. Soubre in Lüttich gemalt. Am besten war das sittenbildliche Geschichtsbild und zugleich geschichtliche Sittenbild, durch zwei Arbeiten des Hofraths Pauwels in Dresden vertreten, von denen die eine größere Arbeit, welche für die Abtheilung der Werke neuerer Künstler in der k. Gemäldegalerie erworben wurde, den Philipp von Elsaß darstellt, wie er im Jahre 1187 das Hospital Ste. Marie zu Ypern besucht, während die andere Arbeit, unter dem Titel „Vermahnung", ein allgemeineres und zugleich interessanteres Motiv behandelt. Beiden Gemälden war eine durchgebildete, kräftige und schöne Farbe eigen. Zahlreich waren die Arbeiten, welche Gestalten der griechischen Mythe, der nordischen Heldensage oder des deutschen Märchens vorführten; doch erweisen sich auch diese Stoffe der Gestaltungskraft der Künstler ziemlich spröde. Weder für die Hebe von J. Stallaert in Brüssel, noch für die Eurydike von E. Neide in Königsberg oder die Nibelungen von F. A. Fraustadt in Antwerpen konnte man sich erwärmen, und auch die verschiedenen Märchengestalten, wie Schneewittchen, Rumpelstielzchen, Dornröschen u. s. w. von O. Försterling in Kleinschachwitz, E. Freiesleben und C. Gehrts in Weimar u. A. ließen zu sehr jene beseelte Formenschönheit und traumduftige Behandlungsweise vermissen, durch welche M. v. Schwind und Richter uns derartige Gestalten so traulich nahe zu rücken wissen.

Was die Portraits der Ausstellung anlangt, so ist ein lebens- und charaktervolles Bildniß des Königs Albert von Paul Kießling in Dresden hervorzuheben; ebenso bot L. Pohle zwei vorzügliche Arbeiten. Der treffliche Künstler, bisher in Weimar seßhaft, ist neuerdings an die hiesige Akademie berufen worden, deren Malsaal schon seit langer Zeit höchst hilfsbedürftig einer derartigen Lehrkraft entgegensah. Noch mögen zwei in Wachsfarben gemalte weibliche Bildnisse von Prof. Gonne in Dresden genannt sein. Obgleich die Eigenschaften der Wachsfarbe, namentlich den Zielen der Portraitmalerei gegenüber, keineswegs mit denen der Oelfarbe konkurriren können, so war dem spröden Material doch Anerkennenswerthes abgerungen.

Von Genremalern waren es besonders F. Defregger und E. Kurzbauer, welche das Interesse zu fesseln verstanden, Ersterer durch seine bekannten „Maler auf der Studienreise", Letzterer durch das Bild einer Tyrolerin,

welches den Künstler ebenso bedeutend als Physiognomiker wie als Koloristen erscheinen ließ. Ansprechende Genrebilder lieferten außerdem noch von Münchenern: H. Kauffmann, W. Roegge, W. Marc, L. v. Hofmann-Zeitz, L. Munsch, A. Seifert, L. v. Hagn; von Düsseldorfern sodann: A. Nikutowski, Frln. Ludwig, L. Tannert; von Wienern: G. Kuntz, F. Friedländer und R. Geyling; nur litt des Letzteren Farbenbehandlung durch allzu große Glätte. Poetisch gedacht war ferner ein „Todtentanz" von A. Stichart in Dresden. Die belgischen Maler, wie J. Portaels, Th. Cleynhens, J. Heyermans standen den Sujets ihrer Bilder etwas gar zu kühl gegenüber, und ihre Technik blieb meist eine zu äußerliche.

Auch die Landschaftsmalerei erfreute sich zahlreicher und guter Vertreter, deren Leistungen jedoch nicht minder häufig schon in diesem Blatte Besprechung gefunden haben, als die der obengenannten Genremaler, was uns somit eines weiteren Eingehens auf dieselben ebenfalls überhebt. Zu den gelungensten Arbeiten gehörte eine westfälische Landschaft von Prof. Ludwig in Stuttgart, eine Partie vom Starnberger See von R. Schietzold und eine Landschaft mit Staffage von J. Hellrath in München. Noch kamen von dort zwei Bilder von J. Langko und W. Lichtenheld, welche mit feinem Gefühl die Wirkungen des Mondlichts wiederspiegelten. Unter den Landschaftern der Ausstellung fehlte es ebenfalls nicht an belgischen Künstlern. Wir nennen Bossuet, van Luppen, de Schampeleer, Mlle. Beernaert. Gute Architekturbilder sodann hatten Ad. Bohm in Weimar, van Ruyten in Antwerpen und Prof. Hauschild in Rom geliefert, während das Thierstück am anziehendsten durch ein lebendig und schön gemaltes Bild von C. Tschaggeny in Brüssel vertreten war. Dasselbe stellte einen Schimmel dar, welcher vor einem in seinem Stalle ausbrechenden Feuer erschrocken aufscheut. Die Natur des Pferdes fand außerdem noch geschickte Darsteller in A. Friedrich in Dresden, L. Voltz und und W. Pfeiffer in München. Eine Hetzjagd malten gemeinschaftlich und recht brav E. Hünten und G. Oeder in Düsseldorf. Ch. Mali und E. Meißner in München excellirten in Kühen und Schafen, welche sie in hübscher landschaftlicher Umgebung vorführten, und ebenso verherrlichten mit bekanntem Geschick die Dresdener G. Hammer, A. Thiele und H. Panse den Schmuck unserer Wälder, das edle Wild.

Schließlich bot auch die Plastik einige anziehende Werke. In erster Reihe sind vier in carrarischem Marmor ausgeführte Medaillons mit Centauren und Amoretten von Prof. Schilling zu nennen, die anmuthig erfunden und in lebensfrischer Schöne durchgeführt waren. Daneben gaben einige Schüler des Künstlers, wie auch namentlich solche des Prof. Hähnel, Proben von der trefflichen Leitung, welcher sich ihre Talente zu erfreuen haben. Von den übrigen Sculpturen sei noch die hübsche Statuette eines römischen Hirtenknaben von C. Schlüter, wie eine zum Schmuck einer Quelle bestimmte Gruppe von G. Broßmann erwähnt. C.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

V.

Nirgends zeigt sich die Stagnation, die ich als charakteristisch für die diesjährige Kunstausstellung hervorgehoben habe, deutlicher als innerhalb der Landschaftsmalerei. Nirgends ist der Spezialitätenkultus mehr ausgebildet als hier, und nirgends hat sich eine gleiche, das Auge des Beschauers abstumpfende Monotonie herausgebildet. Man verweise dabei nicht auf das Beispiel der alten Niederländer, die ebenfalls ihre Spezialitäten, ihre Winterlandschafter, ihre Mondscheinschwärmer u. dergl. hatten. Die Analogie würde insofern nicht zutreffen, als inzwischen die Zahl der Spezialitäten in umgekehrtem Verhältniß zur Zahl der Liebhaber gestiegen ist. Durch den Kultus der Spezialitäten hat sich mittlerweile ein Raffinement, eine spekulative Schnellmalerei breit gemacht, die so weit von einem gesunden künstlerischen Streben entfernt ist, daß man bei ihrer Beurtheilung getrost alle idealen Gesichtspunkte bei Seite lassen kann. Das Fà presto gerade unserer Landschaftsmaler ist mir niemals in so erschreckender Weise entgegengetreten, als auf der heurigen Ausstellung. Es mag sein, daß die Noth der Zeit diesen und jenen Maler zur Eile treibt, der sonst sein Werk in Ruhe hätte ausreifen lassen und nicht ein Machwerk auf den Markt geworfen hätte, das seinem Namen Unehre macht, und ich will aus diesem Grunde Niemanden namhaft machen, der statt eines Kunstwerkes eine mit seinem Namen versehene Fabrikarbeit ausgestellt hat.

Die Uebersicht über die Landschaftsmalerei wird deshalb nur mager sein. Die beiden Achenbach's, welche im vorigen Jahre die Führung hatten, haben sie diesmal verloren. Andreas hat zwar eine Partie aus dem Hafen von Ostende unter der doppelten Beleuchtung des Mondes und des Leuchtthurms ausgestellt, die den Meister noch auf der Höhe seiner Kraft zeigt. Doch hat sich ein zweites Bild — Strand von Scheveningen — wohl nur aus Zufall auf die akademische Ausstellung verirrt. Es ist offenbar eines von jenen Bildern, welche der Meister für den Export nach Amerika malt. Die Yankees sind anspruchsloser als wir und zufrieden, wenn sie den Namenszug des berühmten Marinemalers in der Ecke des Bildes erblicken. Was Oswald anlangt, so stehen auch seine drei Bilder — Piazza di S. Domenico in Neapel, Rocca d'arci bei Ceprano und eine Ansicht der Insel Capri — hinter den vor-

jährigen zurück. Sie sind leider geeignet, der vielverbreiteten Mähr, Oswald Achenbach male nach Photographien, neue Nahrung zu geben — so sehr disharmonirt der architektonische Theil der Bilder, der an Schärfe der Wiedergabe im Einzelnen und an meisterhafter Charakteristik der Bauformen seines Gleichen sucht, mit Luft, Licht, Staffage, Wasser u. dgl. Das Meer von Capri sieht aus, als verdanke es dem „Berliner Blau" seine eigenthümliche Färbung. Dem trefflichen Meister, der übrigens in der glücklichen Lage ist, daß ihm ein warnend zugerufenes „Halt!" keinen materiellen Schaden zufügt, hat diesmal ein jüngerer Düsseldorfer, Albert Flamm, wie ich glaube ein Schüler oder wenigstens ein von ihm Beeinflußter, auf seinem eigensten Gebiet, dem der Licht- und Luftwirkung, den Rang abgelaufen. Zwei italienische Landschaften, Gräbertrümmer an der appischen Straße bei Rom und „römische Campagna", sind weitaus die besten, welche heuer den Reizen Italiens abgewonnen sind. Von Reizen kann man eigentlich nicht reden, da sowohl auf der appischen Straße wie auf der Campagna vor aufgewirbelten Staubwolken von der Landschaft wenig zu sehen ist. Aber das Sonnenlicht spielt mit dem Staube und macht aus diesem lästigen Begleiter der Wanderer ein poesievolles Ingrediens der Landschaft. Während Flamm im vorigen Jahre noch unsicher umherzutappen schien, hat er sich jetzt, auf den Spuren Oswald Achenbach's, zu einem selbständigen Meister entwickelt, der seinem Vorbilde viel Ehre macht.

Wie auf dem Gebiete der südlichen Landschaft neben den alten, erprobten Meistern, von denen Leu, Metzener, C. Körner auf der Ausstellung vertreten sind, ein neues Talent erwachsen, so ist auch auf dem der nordischen Landschaft ein Maler von ganz origineller, charaktervoller Physiognomie in Eugen Bracht (Karlsruhe) aufgetreten. Ich konnte schon in meinen vorjährigen Berichten die Aufmerksamkeit der Leser auf diesen Maler lenken. In diesem Jahre bezeichnen seine Bilder die Spitze dessen, was die Landschaftsmalerei zur Ausstellung gebracht. Die Motive seiner Bilder sind die denkbar schlichtesten. Was kann es reizloseres geben als die Lüneburger Haide mit ihrem violetten Gestrüpp? Was kann langweiliger sein, als die Haidschnucken? Und doch hat der Maler aus diesen beiden Elementen ein Bild geschaffen, das zu den ergreifendsten der ganzen Ausstellung gehört. Man denke sich eine mit Haidekraut bewachsene Bodenwelle, die vorn behufs Sandgewinnung abgestochen ist. In der Sandgrube liegt ein Erschlagener, ein Mann in blauer Leinwandblouse, den der Mörder da hinabgerollt hat. Ein Gewitter ist im Anzuge, der Himmel hat sich bereits verdunkelt, und ein heftiger Wind, als Vorbote des Unwetters, streicht über die Haide. Er jagt die Schafe zusammen, die unter der Obhut ihres Hirten heimwärts drängen. Der Wind treibt auch den Schäfer und seinen Hund vorwärts. Doch dessen Spürnase hat bereits den Leichnam in der Senkung gewittert, und er giebt sich die erdenklichste Mühe, die Aufmerksamkeit seines Herrn auf seinen Fund zu lenken. Die düstere Stimmung der Landschaft harmonirt in durchaus ungesuchter Weise mit der bedeutungsvollen Staffage, so daß dem ganzen Bilde ein tragischer Charakter wird, der ihm einen hohen poetischen Reiz verleiht. Bei dieser tragischen Grundstimmung fehlt dem Bilde jeder verschwommene Zug. Die eigenthümliche Terrainformation ist mit einer geradezu souveränen Meisterschaft behandelt, und in dieser scharfen Betonung des der nordischen Landschaft Eigenthümlichen im Gegensatz zu den Licht- und Lufteffekten des Südens liegt die Bedeutung eines Malers, der sich bald, wie nach den vorliegenden Proben seines Talents zu urtheilen erlaubt ist, eine hervorragende Stellung unter den Landschaftsmalern Deutschlands erobern wird. Zwei andere Gemälde „ein Hünenbett im Hümmling (gleichfalls in Hannover) mit einem Moorbrand in der Ferne" und eine zweite Partie aus der Lüneburger Haide bekunden in gleicher Weise die Meisterschaft des Künstlers in der Charakteristik der verschiedenartigsten Terrainbildungen.

Carl Scherres' „Ueberschwemmung in Ostpreußen", welche von der Nationalgalerie angekauft worden ist, habe ich schon bei Gelegenheit der vorjährigen Ausstellung, für die sie eigentlich bestimmt war, besprochen. Auf der diesjährigen gehört sie ebenfalls zu den Spitzen der Landschaftsmalerei. Obwohl Scherres kein eigentlich malerisches Genie, sondern vielmehr ein zeichnendes ist, das nicht malerisch, wohl aber poetisch empfindet, ist es ihm dennoch gelungen, den Mangel seiner künstlerischen Individualität sehr geschickt zu verdecken. Die ostpreußische Landschaft verlangt, vornehmlich im November, wo die Bäume ihre kahlen Arme gegen einen ewig grauen Himmel strecken, keine farbenreiche Palette, besonders wenn eine breite Wasserfläche diese Landschaft deckt. Selbst wenn das Gemälde grau in grau ausgeführt ist, thut es noch seine Wirkung. Melancholie ist der Charakter dieser Landschaft, und ihn hat Scherres durch die einfachen Mittel, die ihm nur zu Gebote stehen, mit ergreifender Wahrheit wiedergegeben.

Aus der Menge der noch übrig bleibenden Landschaften finde ich nur noch F. Keller's farbenglühende Tropenlandschaft erwähnenswerth. Ich weiß nicht, ob Keller die amerikanische Tropenwelt aus eigener Anschauung kennt, und ob wir nicht vielmehr in seiner Composition „Alexander von Humboldt auf dem Orinoco" eine bloße Phantasielandschaft vor uns haben. In letzterem Falle hätten wir außer dem ungewöhnlich glänzenden Colorit noch die geniale Erfindung zu bewundern. In jedem Falle aber gereicht es uns zur Freude, kon-

statiren zu können, daß Keller mit diesem Bilde wieder den Abweg verlassen hat, auf den er mit seinem unerquicklichen Nerobilde gerathen war. Nur der allzu theatralisch posirende Alexander von Humboldt erinnert noch etwas an die frühere Verirrung.

Nachdem ich bereits zwei Thierstücke von Meyerheim erwähnt habe, bleibt mir noch übrig zu vermerken, daß auch die anderen Thiermaler von Ruf — Steffeck, Brendel, Lier, Ockel, Hallatz, Kröner, letzterer durch eine stimmungsvolle Landschaft mit Hochwild, welche für die Nationalgalerie angekauft worden ist — vertreten sind. Die Architekturmalerei hat in einer Darstellung des Forum Romanum von W. Riefstahl ein Meisterwerk ersten Ranges aufzuweisen. Ein Zug von Mönchen mit brennenden Kerzen in den Händen bewegt sich in feierlichem Schritt auf die drei berühmten Säulen zu, die man für Reste des Tempels des Castor und Pollux hält. Im Hintergrunde baut sich in scharfen Umrissen die Architektur der dem Forum benachbarten Gebäude auf; ein jedes tritt in vollster Klarheit und Schärfe aus seiner Umgebung heraus, und doch hat das Bild keineswegs einen panoramen- oder vedutenartigen Charakter, trotz seiner photographischen Treue in den Details.

Ein solches Bild muß eben für den im Ganzen dürftigen Ausfall der akademischen Ausstellung entschädigen. Das thut auch und in noch höherem Grade eine ganze Sammlung von Gouachemalereien von Adolf Menzel, eine Sammlung von Meisterwerken, von denen ein jedes ein Viertelhundert von den langweiligen Bildern aufwiegt, die den reinen Genuß an der diesjährigen Ausstellung so wesentlich beeinträchtigt haben. Es sind drei Architekturstücke: Hochaltar in der Peterskirche zu Salzburg, Hochaltar in der Pfarrkirche zu Innsbruck und die Rückwand des geschnitzten Chorgestühls im Dom zu Mainz, zwei Genrebilder aus dem Leben: das Indianercafé von der Wiener Weltausstellung und Maurer auf dem Bau, eine Studie nach einer Marmorfigur und ein Bild, das in seiner wunderbaren Sonnenbeleuchtung eines geschlossenen Hofraums an den Delft'schen Vandermeer erinnert, ein „Blick aus einem Schlafzimmerfenster“. Es ist schwer, ein Wort zum Lobe dieser Abbilder der Kunst, des Lebens und der Natur zu finden. Nur ein Gefühl belebt uns bei ihrem Anblick, das doppelte des Stolzes und der Freude, daß wir den Meister noch und noch in solcher Kraft besitzen. Man muß diese anspruchslosen Studien nach der Natur in ihrer schlichten Wahrheit und frischen Lebendigkeit als das höchste dessen bezeichnen, was menschlicher Kunst erreichbar ist. — Auch Rudolf Alt, Oesterreichs größter Architekturmaler, hat die Ausstellung mit der stattlichen Zahl von neun vortrefflichen Aquarellen beschickt, die zu interessanten Vergleichen mit Menzel Veranlassung geben. Als Dritter im Bunde ist Franz Meyerheim zu nennen, der ebenfalls drei Architekturstudien von erstaunlicher Naturwahrheit zur Ausstellung gebracht hat. — Aus der Zahl der Zeichnungen ist ein Cyklus von zwölf Compositionen von Carl Gehrts (Düsseldorf) zu erwähnen, welche in ergötzlichen Situationen Kämpfe von Gnomen mit Hirschkäfern, Maulwürfen, Libellen und ähnlichen Ungeheuern darstellen und die Gefahren, welchen die kleinen Helden dabei ausgesetzt sind, mit glücklichem Humor schildern.

Auf dem Kupferstich liegt die Noth der Zeit am schwersten. Es sind nur sechs Stiche ausgestellt, unter denen sich Habelmann's (Berlin) Porträt der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth nach Pesne am vortheilhaftesten auszeichnet. Wilhelm Krauskopf hat eine vortreffliche Radirung nach Adrian Hannemann's Porträt des großen Kurfürsten und der auch dem Leser der „Zeitschrift“ bekannte Xylograph Bong eine Sammlung wohlgelungener Facsimileschnitte ausgestellt.

A. R.

Die kgl. Kunstgewerbeschule in München.

R. Seit die Kunstgewerbeschule des Münchener Kunstgewerbe-Vereins zu einer Staatsanstalt erhoben ward, sind nun zehn Jahre verflossen. Gleichzeitig sind die Bauarbeiten an dem seit zwei Jahren in Herstellung begriffenen neuen Schulgebäude — vormals kgl. Glasmalanstalt an der Luisen-Straße — als vollendet zu erachten.

Anläßlich dieser Doppelfeier erschien soeben in geschmackvoller Ausstattung: „Die königliche Kunstgewerbeschule München, Festschrift zur Vollendung des neuen Schulgebäudes im October 1877.“ Der Verfasser dieser trefflich geschriebenen Festschrift ist der gegenwärtige Direktor der genannten Schule: Emil Lange. Derselbe verbreitet sich, nach einem kurzen Vorwort, über die Pflege des kunstgewerblichen Unterrichts bis zur Gründung der Anstalt und gedenkt der hohen Verdienste v. Voit's, Bürklein's, Gottfr. Neureuther's, Zenetti's, Kreling's, Ainmüller's, Eug. Neureuther's, v. Miller's, E. Förster's, Sickinger's &c. um das Inslebenrufen des Vereins und seiner Schule, sowie des segensvollen Wirkens Dyck's, Töpfer's, Rittmeister's und Knabel's an derselben. Dann bringt der Verfasser reiches Material zur Geschichte der Gründung und Entwickelung der k. Kunstgewerbeschule in ihrer männlichen und weiblichen Abtheilung und führt uns ferner ein anschauliches Bild der hocherfreulichen Wirksamkeit der Anstalt in ihren einzelnen Fachabtheilungen vor. Darauf folgt eine Erläuterung der Grundsätze, von welchen sich der Verfasser als Baumeister bei der Ausführung des neuen Schulgebäudes leiten ließ, welche Darlegung durch drei Pläne wesentlich erleichtert wird. Den

Schluß bildet eine allerdings knapp gehaltene, aber recht warm empfundene biographische Skizze des ersten Direktors der Anstalt, des verdienstvollen Hermann Dyck. Endlich bringt uns die Festschrift eine mittels Lichtdruckes hergestellte Ansicht des Lichthofes der k. Kunstgewerbeschule, zugleich ein glänzendes Zeugniß der hohen Begabung und des künstlerischen Könnens des Baumeisters.

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, mit aufrichtiger Freude der Ausstellung von Schülerarbeiten der Anstalt aus allen Fachabtheilungen zu gedenken, welche höchst schätzenswerthe Erfolge der rastlosen Bemühungen des Vorstandes wie des gesammten Lehrpersonals um die Hebung der Schule erkennen ließen.

Im vorigen Sommer-Semester wurde dieselbe von 126 Schülern und 49 Schülerinnen besucht. — Das Budget der männlichen Abtheilung beläuft sich gegenwärtig in runder Summe auf 57,500 Mark, das der weiblichen Abtheilung auf 17,400 Mark.

Kunstliteratur.

Otto Busch, Naturgeschichte der Kunst. Heidelberg, Fr. Bassermann. 1877. 8.

Der vielverheißende Titel befriedigt nicht alle Erwartungen, die er erregt. Denn die Frage: Wie kommt der „homo sapiens“ zu der Vorstellung des Schönen? — müßte noch schärfer formulirt, sowie die Beantwortung wenigstens versucht sein; und gerade von dem rein naturhistorischen Standpunkt aus, den der Verfasser mit vollem Recht einnimmt, hält Referent eine solche Beantwortung für möglich. Ferner müßte das Buch, um seinen Titel mit vollem Recht zu führen, von diesem Anfangs-Problem aus historisch entwickeln, wie von den ersten Anfängen eines von der Vorstellung des bloß Nützlichen unabhängigen Schönheitsbegriffs sich allmählich die reiche Welt der Kunst aufgebaut hat. Andeutungen hierfür gibt zwar das Buch und zwar zahlreiche und geistvolle, so daß man bei anderer Aufschrift nur wenig daran auszusetzen hätte, nämlich: das etwas zu breite Polemisiren gegen das alte Testament, wobei der Verfasser bisweilen mit „Kartätschen nach Spatzen“ zu schießen scheint; die etwas zu zahlreichen Citate, einige ohne Quellenangabe, andere nach den Werken des Sir John Lubbock, die man zwar mit Vergnügen liest, aber doch schwerlich als eine letzte Instanz in ethnologischen Fragen wird gelten lassen wollen. Andererseits hat das Buch sehr entschiedene Vorzüge: neben einer frischen und geschmackvollen Sprache vor Allem einen unumwundenen Standpunkt. Auf Kant und Schopenhauer einerseits (den „Herrn E. von Hartmann“ hätte der Autor wohl besser aus dem Spiele gelassen!), auf Darwin andererseits sich stützend, versucht Busch der Kunsterkenntniß eine neue naturgemäßere Grundlage zu geben. Wer sich je über die hohle ästhetische Phraseologie geärgert hat, die selbst in manche unserer besten Lehrbücher Eingang gefunden hat, der wird es mit dem Referenten dem Verfasser Dank wissen, daß er wenigstens den Versuch gemacht hat, hier Ordnung zu schaffen. Hierzu kommt als weiterer Vorzug Busch's volles Verständniß der Thierwelt und der niederen Organismen; hierdurch erfüllt er eine Hauptbedingung des echten Kunstsinnes und Kunstverständnisses.

Das in „Schwabachern“ gedruckte, trefflich ausgestattete Buch ist ein Versuch, den Referent im besten Sinne des Wortes zeitgemäß nennen möchte und der wohl nicht lange vereinzelt dastehen wird. F.

—n **Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale des Germanischen Museums.** Unter diesem Titel hat der Direktor des Germanischen Museums, A. Essenwein, soeben ein stattliches Album in Quartformat mit 120 Holzschnitttafeln veröffentlicht, welches bestimmt ist, als Gewinngegenstand bei der zum Besten des Wiederaufbaues des ehemaligen Augustinerklosters veranstalteten Lotterie zu dienen. Die Abbildungen, nach Zeit und Stoff, beziehungsweise Gebrauch und Herstellungsweise, in übersichtliche Gruppen geordnet, bilden ein überaus schätzenswerthes Material für das Studium der deutschen Kultur- und Kunstgeschichte von den vorhistorischen Zeiten bis zum Ausgang der Renaissance. Es war gewiß ein sehr glücklicher Gedanke, die zahlreichen Holzschnitte, welche in den Publikationen des Museums, dem „Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit“, den Katalogen und Wegweisern verstreut, seit 25 Jahren sich angesammelt haben, auf diese Weise auf's Neue zu verwerthen. Wo eine Ergänzung einzelner Gruppen wünschenswerth erschien, haben auch anderweitige Publikationen, wie die „Monatshefte der k. k. Centralkommission“, die „Gewerbehalle“, das „Kunsthandwerk“ u. s. w. Holzschnitte beigesteuert. Jede Tafel enthält kurze Vermerke über Entstehungszeit, Größe, Material 2c. der abgebildeten Gegenstände. Außer den für die Lotterie bestimmten 2000 Exemplaren sind dem Vernehmen nach einige Hundert Exemplare für den buchhändlerischen Vertrieb hergestellt. Kunst- und Alterthumsfreunde werden an dem reichhaltigen in der Drugulin'schen Offizin mit aller Sorgfalt hergestellten Bilderwerk ihre Freude haben — und sich gern durch Erwerbung von Loosen die Anwartschaft auf einen solchen Gewinn sichern.

z **Die griechischen Thonfiguren aus Tanagra**, deren Auffindung nicht geringes Aufsehen unter den Kennern und Freunden antiker Kunst erregte, werden demnächst in einer mit dem denkbarsten Luxus ausgeführten Publikation bei W. Spemann in Stuttgart erscheinen. Als Vervielfältigungsmittel ist der Farbendruck auf Grundlage der Aquarelle des Malers Ludwig Otto gewählt; außerdem hat der Kupferstecher J. F. Deininger in München eine Anzahl Figuren nach Zeichnungen des genannten Künstlers in Kupfer radirt. Den Text liefert R. Kekulé. Die Zahl der Farbendrucke ist 12, der Preis des ganzen Werkes 180 Mark.

x **Das Gesammtgebiet des Lichtdrucks.** Prof. J. Husnik in Prag hat als 22. Band der bei A. Hartleben in Wien erscheinenden chemisch-technischen Bibliothek unter dem Titel „Das Gesammtgebiet des Lichtdrucks“ ein Werkchen herausgegeben, das in anschaulicher Weise eine praktische Anleitung zur Herstellung von Photolithographien, Emailphotographien und Zinkographien zu geben bestimmt ist. Bei der sich immer mehr steigernden Bedeutung, welche diese Reproduktionsarten für das Kunstgewerbe 2c. gewinnen wird das leicht faßlich geschriebene Werkchen gewiß Manchem willkommen sein, der sonst dem technischen Betriebe der Buchherstellung fern steht.

Todesfälle.

Gustav Brion, Maler, in Rothau (Vogesen) geboren, ist am 4. November in Paris einem Schlaganfalle erlegen.

Joseph Durham, Bildhauer, in London 1821 geboren, starb im November daselbst.

Eduard Willmann, Lehrer der Kupferstecherei an der Kunstschule zu Karlsruhe, starb daselbst am 14. November.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Pflege der monumentalen Kunst an den öffentlichen Bauwerken. Siebzehn angesehene Künstler, Architekten und Kunstfreunde Münchens haben sich durch die Wahl der Münchener Kunstgenossenschaft, des Münchener Architekten- und Ingenieurvereins, der königl. Akademie der bildenden Künste und der königl. Kunstgewerbeschule in München unter Vorsitz des königl. Oberbauraths und Professors an der königl. technischen Hochschule, G. von Neureuther, zu einem Comité vereinigt, um im ganzen Deutschland, von allen deutschen Fachgenossen und Kunstfreunden unterstützt, auf eine allgemeine Pflege der Kunst an den öffentlichen Bauwerken hinzuwirken. Dieses Komité hat nun seiner Aufforderung an die betheiligten Kunstkreise eine Denkschrift beigelegt, deren Inhalt den beabsichtigten Schritt zur Hervorrufung einer zustimmenden Kundgabe aller deutschen Kunstkreise und Kunstkorporationen in eingehendster Weise motivirt. — Gedachte Denkschrift soll sodann mit dieser Zustimmung versehen an die hohen Reichs- und Landesregierungen, das deutsche Parlament und die Landtage der deutschen Staaten, ferner an die Gemeindebehörden der deutschen Städte mit der Bitte gelangen, den Inhalt der Schrift einer näheren Erwägung zu unterstellen und in vorkommenden Fällen den in derselben ausgesprochenen Grundsätzen geneigte Rücksicht zu gewähren. Der Schwerpunkt der Schrift liegt in folgenden zwei Sätzen: „Es sei der Wunsch auszusprechen, die hohen deutschen Landesregierungen und Landesvertretungen, sowie die Gemeindebehörden wollen bei der Errichtung öffentlicher Bauwerke gestatten und die Mittel gewähren, daß vorab diejenigen Gebäude, welche höheren Zwecken dienen und welche daher besonders geeignet sind, die Würde des Staates und des Gemeinwesens und die Bildung des Volkes in ihrer ganzen Erscheinung zum Ausdruck zu bringen, in monumentaler Weise ausgeführt werden, daß somit auch der Plastik und der Malerei, sowie den Kunstgewerben der gebührende Antheil bei der Ausstattung im Innern und Aeußern derselben gewährt werde." — Und dann: „Diejenigen, welche berufen sind, die Geschicke Deutschlands zu lenken, diejenigen, deren Aufgabe es ist, das geistige und materielle Wohl der deutschen Staaten und einzelner Gemeinwesen zu berathen und über demselben zu wachen, alle Männer, welchen es am Herzen liegt, daß das Selbstbewußtsein und die Bedeutung der deutschen Nation sich auch in seiner äußeren Erscheinung geltend mache, daß auch der äußere Glanz und die Würde unserer Städte überall hin verkünde, daß hier gebildete Geschlechter wohnen, und Alle, welche wissen, wie die Umgebung mit dem Schönen den Reiz des Daseins vermehrt und veredelt und die Vaterlandsliebe erhöht, werden dem gestellten Antrage eine eingehende Erwägung nicht versagen. Hoffentlich erwächst daraus eine neue Quelle des Ruhmes und der Wohlfahrt für Deutschland."

Kunstgeschichtliches.

In Ventimiglia bei Nizza ist in den letzten Tagen eine in archäologischer Hinsicht höchst wichtige Entdeckung gemacht worden. Einer alten Ueberlieferung zufolge soll auf der Ebene Nervia das alte Entemerium gestanden haben, welches von Strabo urbs magna genannt wird. Die Regierung hat nun dem Professor Girolamo Rossi eine Summe von 600 Lire angewiesen, um Nachgrabungen anzustellen. Kaum hatte man diese begonnen, so stieß man auch schon auf ein prachtvolles Amphitheater, welches ganz aus Bruchsteinen vom nahen Turbia aufgeführt ist. Es beschreibt eine Ellipse, deren größerer Durchmesser 35 Meter, deren kleinerer 31 Meter mißt, und trägt durch seine Schönheit und Solidität ganz das Gepräge der römischen Civilisation an sich. Der Fund erfreut sich bereits von allen Seiten eines zahlreichen Besuches.

Konkurrenzen.

Das **Comité für das Franz Deák-Denkmal** ladet zu einer allgemeinen Konkurrenz für das dem ungarischen Staatsmann auf dem Franz-Josephs-Platze in Pest zu errichtende Denkmal ein. Die Modellskizzen, die in $^1/_{10}$ der natürlichen Größe auszuführen sind, müssen bis zum 31. Oktober 1878 bei dem Präsidenten des Comités (Palais der ungarischen Akademie der Wissenschaften) abgeliefert werden. Die Preise sind 6000, 4000 und 3000 Francs in Gold. Die Kosten des Denkmals sollen den Betrag von 150,000 Gulden ö. W. nicht überschreiten.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Die königliche Staatsgalerie in Stuttgart** ist durch ein interessantes Bild bereichert worden, welches sich bisher in der Kunstsammlung des verstorbenen Rentners Lettenmayer befand und mit dem übrigen Inhalt derselben jüngst versteigert wurde. Es ist ein Gemälde von Jan Mabuse und stellt den gekreuzigten Christus dar, dessen Blut von zwei Engeln aufgefangen wird. Johannes, Maria und Magdalena stehen unter dem Kreuz. Das Bild, auf Holz gemalt, 95 Cm. hoch und 63 Cm breit, stammt ursprünglich aus der Abel'schen Sammlung und wird von Waagen in dem Werk „Kunstwerke und Künstler in Deutschland" (zweiter Band, S. 218) erwähnt. Ein anderes gutes Bild aus der Abel'schen und später der Lettenmayer'schen Sammlung „die Ausgießung des heiligen Geistes" von Bart. de Bruyn, dessen Waagen und Schnaase ebenfalls gedenken, sollte auch für die Galerie von Stuttgart angekauft werden, wurde aber vor dem Zuschlag aus der Versteigerung zurückgezogen.

R. **Die Münzsammlung Stanzani.** Die „Libertà" in Rom berichtet: Es ist bekannt, daß der Architekt Ritter Stanzani von hier etwa 50 Jahre lang in Rußland lebte, wo er ein namhaftes Vermögen und eine Sammlung seltenster Münzen erwarb. Stanzani ging vor ungefähr sieben Jahren in Kiew mit Tod ab und vermachte sein Vermögen der Accademia degli Virtuosi am Pantheon, seinen Münzenschatz aber dem numismatischen Kabinet der Stadt Rom. Nachdem nun durch spezielle Fürsorge des Hrn. Augusto Castellani im capitolinischen Museum ein numismatisches Kabinet eingerichtet worden, reklamirte der Sindaeo von der Accademia degli Virtuosi die Münzsammlung Stanzani's und erhielt diese auch ausgeliefert. Dieselbe besteht aus 9251 Gold-, Silber- und sogen. Elektrum-Münzen. Darunter befinden sich etwa 2000 altrömische, kaiserliche und griechisch-italienische und 64 goldene russische von der Zeit Peter's d. Gr. bis auf unsere Tage herab. Ferner eine Sammlung orientalischer (kufischer) und von deutschen Bischöfen geprägter Münzen. Ferner viel russisches Papiergeld und russisches Kupfergeld aus der Zeit Katharina's II, sowie eine Sammlung von Edelsteinen und verschiedenen Quarzen, im ganzen etwa 600 Stücke. Die Zahl der Goldmünzen beträgt um 80, die silbernen und bronzenen sind noch nicht qualifieirt. Die Katalogisirung ist dem Baron Pietro Ercole Visconti übertragen und der Ritter Augusto Castellani hat sich bereit erklärt, die Gold- und 2000 antiken Münzen noch vor Jahresschluß im numismatischen Kabinet aufzustellen.

Vermischte Nachrichten.

B. **Stuttgart.** Die Johanniskirche, eines der schönsten Bauwerke unserer Stadt, welche ihrem Erbauer, dem Oberbaurath Dr. v. Leins allseitige Anerkennung erworben hat, ist neuerdings mit einem prachtvollen Glasfenster, dem Haupteingange gegenüber, versehen worden. Eine Stiftung der Familie Jobst, ist dasselbe in München nach dem Entwurf unseres Altmeisters Bernhard v. Neher ausgeführt. Es zeigt den Heiland am Kreuz von einem Glorienschein umgeben; neben ihm stehen rechts Johannes, links Maria, und in einem untern Felde ist eine Darstellung des h. Abendmahls. Die Komposition ist einfach, edel und in echt monumentalem

Stil gehalten. Die Figuren zeichnen sich durch ernste Würde und seelenvolle Auffassung aus, das ganze Werk bekundet die zarte und keusche Empfindung, welche die Schöpfungen Neher's so anziehend macht. Vielleicht würde eine Ausführung in minder leuchtender Farbe, wie sie auch vom Künstler in seiner schönen Farbenskizze vorgeschrieben war, die feierliche Wirkung gesteigert haben; für das große Publikum hat die blendende koloristische Pracht freilich eine besondere Anziehungskraft.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 245.
Document inédit sur la statue de Francesco Sforza, modelée par Léonard de Vinci, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — David d'Angers et la sculpture monumentale, von H. Jouin. (Mit Abbild.) — Les graveurs et marchands imagiers populaires des XVIe et XVIIe siècle, von Champfleury. (Mit Abbild.) — Histoire de la Faïence de Delft, von P. Gasnault. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 45.
Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

Journal des Beaux-Arts. No. 20.
Rubens. — Les tableaux de M. Ch. Verlat. — Le discours de M. Alex. Henne à l'académie des Beaux-Arts de Bruxelles.— Le musée des arts décoratifs à Paris, von H. Jouin.

Mittheilungen des k. k. österreich. Museums. No. 146.
Der Bau der Kunstgewerbeschule des k. k. österr. Museums. — Das Salviati-Laufberger'sche Mosaikbild. — Die gewerbliche Zeichen- und Modellirschule in Innsbruck.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 10.
Venetianer Gläser im germanischen Museum, von A. Essenwein. — Ein Ofen des 18. Jahrhunderts im germanischen Museum, von A. Essenwein.

The Academy. No. 289.
The etrucan Museum of Volterra, von F. Barnabei. — Art sales.

Christliches Kunstblatt. No. 11.
Albrecht Dürer. — Ciborium und Kelch von Louis Schule in Leipzig. (Mit Abbild.) — Festgaben des Rauhen Hauses.

Gewerbehalle. Lief. 12.
Majolika-Fussboden aus dem Oratorium der h. Catharina zu Siena, zwischen 1405 u. 1520; Stoffmuster, Lyoner Fabrikat, 16. u. 17. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Schreibtisch; Credenz, Auszugtisch und Rauchtisch; Monstranz; Deckenrosette in Cartonpierre; Bronce-Candelaber von der grossen Oper in Paris; Theetuch.

L'Art. No. 149—151.
Trois jours à Milan, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Le musée du conservatoire, von G. Liquier. (Mit Abbild.) — Etat des tableaux faits par M. Lagrenée depuis son retour de Rome, von E. de Goncourt. — Les origines de la faïence de Delft, von H. Havard. (Mit Abbild.) — Pierre Gringoire et les comédiens italiens sous François I., von E. Picot. (Mit Abbild.) — Chronique de l'Hôtel Drouot.

Auktions-Kataloge.

C. J. Wawra in Wien. Am 10. December Versteigerung einer Sammlung alter Kupferstiche, Radirungen, Bücher und illustrirter Werke aus dem Nachlasse von S. Wagner. (1910 Nummern.)

F. Müller & Co. in Amsterdam. Am 7. Januar Versteigerung der Sammlung J. Ph. van der Kellen, Stiche und Radirungen der holländischen und flämischen Schule und eine Sammlung moderner Radirungen. (2486 Nummern.)

Inserate.

Ein neuer Cyclus von Joseph, Ritter von Führich.

Soeben erschien:

Der arme Heinrich.

Sieben Zeichnungen von Joseph, Ritter von Führich.

In Holz geschnitten von K. Oertel.

Mit Text nach Hartmann von Aue.

Gr. 4⁰ auf holländ. Papier gedruckt, mit Initialen von Vespasiano Amphiario und Schlußvignetten von Peter Flötner 2c.

Eleg. cart. 12 Mark.
In Leinwand gebunden mit Gold- und Schwarzpressung 16 Mark.
In Pergamentband 30 Mark.

Die früheren Werke des verewigten Meisters: Das Buch Ruth, 7 Compositionen in Kupfer gestochen von H. Merz. Roy.-Fol. Ausgabe aus Velinpapier 45 Mark, auf chinesischem Papier 60 Mark. — Der Bethlehemitische Weg, 12 Holzschnitte, eleg. cart. 10 Mark. — „Er ist auferstanden", 15 Holzschnitte, eleg. cart. 12 Mark. — Der Psalter, illustrirte Prachtausgabe mit Holzschnitten, Leinwandband mit Goldschnitt 36 Mark. — Thomas v. Kempen, Vier Bücher von der Nachfolge Christi. Illustr. Prachtausgabe mit Holzschnitten, Leinenband mit Goldschnitt 26 Mark, Lederband 34 Mark, sind wie die obige Publication durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Verlagshandlung von **Alphons Dürr** in Leipzig.

Abonnements-Einladung

auf die

„Schlesische Presse"

große politische Zeitung

für die Monate November und December 1877.

Preis hierfür bei **Postbezug** und täglich **dreimaliger** Versendung **nur**

M. 3. 84 Pfg.

Im Laufe des Novembers beginnt der **neueste** Roman der so allgemein beliebten Dichterin **Elise Polko**

„Umsonst"

im Feuilleton der „Schlesischen Presse". Dieses hochinteressante Werk bringt die Geschichte eines lieblichen Mädchens, dessen Entwickelung der Leser mit dem ungetheiltesten Interesse verfolgen wird, von den lichten Tagen schuldlosen Jugendglücks durch die heißen Kämpfe des Lebens bis zu dem tragischen Ende, das den ergreifenden Abschluß des reizvollen Romans bildet.

Original-Gemälde moderner Meister.

Kunsthandlung
von
Ludwig Niernberger.
Wien,
Franzensring 22.

Wiener Kunst-Auktion.

Montag den 10. Dezember 1877 und folgende Tage:

Versteigerung

einer vorzüglichen Sammlung **alter Kupferstiche, Radirungen, Bücher** und **illustrirter Werke.**

Kataloge und Auskünfte durch

J. C. Wawra, Kunsthändler, Wien, Plankengasse 7.

Große Kunstauktion in Hamburg.

Am 11. 12. u. 13. Decbr. findet im **patriotischen Hause** die öffentliche Versteigerung der Sammlung älterer und moderner Gemälde sowie Aquarelle und Zeichnungen eines auswärtigen Kunstfreundes statt. Es sind darunter Werke der hervorragendsten Künstler vertreten als Max, Makart, Achenbach, Defregger, Jordan etc. etc.

Cataloge sind vom 1. Decbr. an von uns zu beziehen, auch werden Aufträge im Bureau der Ausstellung, gr. Bleichen 34, angenommen.

Louis Bock & Sohn.

Verlag von PAUL BETTE in BERLIN.

DAS GRÜNE GEWÖLBE.

ZU DRESDEN.

Hundert Tafeln in Lichtdruck,
mit gegen 300 Gegenständen aus den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie, nach durch Professor C. Graff in Dresden getroffener Auswahl.

Mit Erläuterungen
von
DR. J. G. TH. GRAESSE,
Königl. Sächs. Hofrath, Director d. Gr. Gew.

In reichem Halblederbande 185 Mark, in Halbledermappe 175 Mark, in einfacher Kartonkapsel 164 Mark, einzeln à 2 Mark.

PROF. R. SIEMERING'S

GERMANIAFRIES.

3 Blatt Gross-Folio, gest. von H. Roemer.
In eleganter rother Leinenmappe mit Titel 30 Mark.

HOMER'S ODYSSEE,

(Vossische Uebersetzung, Cotta'sche Ausgabe.)
Mit fünfzehn Original-Compositionen
von PROF. FRIEDRICH PRELLER.

In Octavformat, in elegantem Prachteinband mit Goldschnitt 15 Mark.

STUDIENKÖPFE

von ANTON VON WERNER.

Facsimiledrucke nach den Originalstudien in Folioformat. à Blatt 2 Mark, eleg. Leinenmappe dazu für 7 Mark.

(Die bisher ausgegebenen (43) Blatt sind vornehmlich aus des Meisters „Bild der Kaiserproclamation zu Versailles" gewählte Porträts: die Sammlung wird fortgesetzt.)

LOSE BLÄTTER

von PAUL KONEWKA.

2. Auflage.
Fünf Blatt mit Gedichten von J. Trojan. Quartformat gebunden 5 Mark.

Bei **S. Hirzel in Leipzig** ist soeben erschienen:

Crowe und Cavalcaselle

Tizian

Leben und Werke

Deutsche Ausgabe
von
Max Jordan

Zwei Bände. gr. 8.

Mit dem Bildniss Tizian's u. 9 Tafeln in Lichtdruck.

Preis geh. M. 20. — Eleg. geb. M. 23.

In **Denicke**'s Verlag in Berlin erschien und wird, solange die nur noch sehr geringen Vorräthe reichen, zum herabgesetzten Preise von 10 Mark geliefert:

Sammlung von Initialen

aus dem 12., 13., 14., 15., 16. Jahrhundert.

Herausgegeben von **Arnold** u. **Knoll.**

30 Blatt in Quartformat in feinstem Gold- und Farbendruck ausgeführt. 1870.
(Ladenpreis 30 Mark.)

Hierzu eine Beilage von Rud. Meyer in Dresden.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

6. Dezember



Nr. 8.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Vom Christmarkt. I. — Die Nürnberger Ausstellung der vervielfältigenden Künste. — Grillparzer-Denkmal in Wien. — Düsseldorf. — Sitzung der archäologischen Gesellschaft in Berlin. — Auktions-Kataloge. — Inserate.



Vom Christmarkt 1877.

I.

Da ständen wir wieder einmal vor den Resultaten der buchhändlerischen Unternehmungslust und des künstlerischen Fleißes, die auf gute Gunst und noch bessere Laune rechnen, nicht bloß bei der glücklich situirten Minderheit der Erdenbürger, die sich und Andern zur Weihnachtszeit eine reiche Gabe gönnen dürfen, sondern auch bei den kritischen Rathgebern dieser Minderheit, deren Tintenfaß Lob und Tadel, Fluch und Segen birgt. Sie alle, die schmucken Weihnachtskinder der Literatur, sehen uns in ihren goldstrahlenden und bilderverbrämten Gewändern so freundlich an, daß wir ihnen die schonende Behandlung, um die sie nicht blos in handgreiflichem Sinne bitten, unmöglich versagen können.

Reich ist die Auswahl gerade nicht, die uns der auf Mehrung des Kunstsinns bedachte und hoffende Verlagsbuchhandel auf den Tisch gelegt. Jüngere Geschwister und Geschwisterkinder von früheren Erscheinungen nehmen den größten Platz für sich in Anspruch, und das wahrhaft Originelle, durch Neuheit des Gedankens und der Ausführung Fesselnde macht sich so rar wie ein Witzbold unter Kanzleiräthen. Sonach ist uns unsere Aufgabe heuer kurzweilig gemacht, und wir dürfen hoffen, daß auch der geneigte Leser ohne sonderliche Langeweile mit unserem Bericht zu Rande kommen wird.

Wenn es nicht zu den literarischen Unarten gehörte, den ordinären Börsenton in anständiger Gesellschaft — und dazu rechne ich mit gutem Grunde die Leser dieser Blätter — anzuschlagen, so würde ich von der Baisse reden, die sich in der buchhändlerischen Spekulation geltend macht, oder von der Panik, die einzelne der kühnsten Firmen ergriffen und von der Vollendung großer verdienstvoller, aber wenig Verdienst bringender Unternehmungen abgedrängt hat. Glücklicherweise ist der kunstbeflissene Verlagshandel, wenn er auch — im umgekehrten Sinne wie weiland Zeus' Wiegenwärter, die blechpaukenden Korybanten — viel Lärmen um seine jüngsten Geburten macht, noch nicht so sehr in's Krachen gekommen, um ganz und gar die Flügel hängen zu lassen.

Beginnen wir mit derjenigen Sorte schwerer Waare, die sich am leichtesten, nämlich durch Lichtdruck herstellen läßt. Wahrlich, es ist heutzutage keine Kunst mehr, Kunstverleger zu sein. Fertige, wenn auch nicht immer vollendete Kunstwerke alter, mittlerer, neuer und neuester Zeit finden sich in Berlin wie in Konstantinopel, wenigstens so lange wie die Russen noch nicht ihre Zelte am goldenen Horn aufgeschlagen haben, und der unermüdliche Lichtbildner durchstreift alle Kabinette und Museen, klettert mit seiner — Mausefalle hätte ich bald gesagt — Camera obscura an allen Giebelwänden deutscher und ausländischer Renaissance herum, um nach kurzem Be-

mühen seinen Fang an die Presse des Lichtdruckers abzuliefern. In der That, wenn's nun nicht bald Licht in der Kunstgeschichte wird und klar in der ästhetischen Anschauung der Massen, die mit dem Lichtdrucker Arm in Arm wandelnde Unternehmungslust würde am wenigsten dafür verantwortlich zu machen sein.

Oder vielleicht doch? Es kann des Guten auch zu viel geleistet werden, und der Rückschlag wird nicht ausbleiben. Schon jetzt begegnet man manchen Dingen, z. B. Dürer's Stichen und Formschnitten und den niedlichen Sächelchen, die die Goldschmiedsphantasie der Kleinmeister auf's Papier geworfen, bald hier, bald dort, bald in lose zusammengewürfelten „für Zeichen- und Gewerbeschulen unentbehrlichen" Mustersammlungen, bald in mehr kunstgeschichtlich angehauchten, bald wieder in monographisch oder prachtwerklich auftretenden Mappen. In diesen und anderen Erscheinungen spürt man den Athem fieberischer Hast, mit der die Spekulation die neue Technik auszubeuten sucht, man sieht, wie sie wahllos mit blinder Gier über alles, was Ornament, Zeichnung und Bild heißt, herfällt — und man wird verstimmt.



Illustrationsprobe aus: „Der zerbrochene Krug" von H. v. Kleist, illustrirt von Ad. Menzel.

Die moralische Verstimmung über die arbeitsscheue Gewinnsucht soll uns indeß nicht abhalten, das Gute und Schöne anzuerkennen, das wir lediglich und ganz allein der zukunftsreichen Technik zu danken haben. Es war eine sehr richtige Rechnung, mit der die Firma Ad. Ackermann im vorigen Jahre in einer für den deutschen Buchhandel bisher ungewohnten soliden und geschmackvollen Ausstattung ein Album von Handzeichnungen moderner Meister auf den Markt brachte. Der Erfolg war glänzend, wie wir hören, und so blieb es denn nicht bei dem ersten Versuche. Der „Wandermappe" ist ein Seitenstück und zugleich auf Berliner Boden ein Gegenstück erwachsen. Das Seitenstück führt den durch den Charakter der zusammengestellten Bilder einigermaßen gerechtfertigten Titel „Jahrmarkt des Lebens", das Gegenstück den aus der Absicht der Herausgeber sich erklärenden Namen „Bausteine. Lose Blätter aus den Mappen Berliner Künstler" (Titze in Berlin). Der Jahrmarkt hat einen genrehaften Grundzug mit dem deutlich ausgesprochenen Ziele, in erster Linie der angenehmen Unterhaltung im Boudoir oder Salon zu dienen, des Lebens Lust und Leid, des Herzens stille Wonne wie des Zufalls heitere Laune in Bildern auszubreiten, an denen allen gute Künstler von Rang und Namen Gutes, wenn auch nicht immer ihr Bestes, gethan haben. Die „Bausteine" leiten ihren Titel aus der Absicht zu erbauen ab, nicht sowohl im figürlichen, als vielmehr im realen Sinne. Es ist ein als Jahrbuch geplantes Unternehmen der Berliner Künstlergenossenschaft, welche aus dem Ertrage desselben nach und nach einen erklecklichen Beitrag zu den Baukosten eines Künstlerhauses zu erzielen hofft.

Der Gedanke ist lobenswerth, hat aber, glaube ich, in einer für den Erfolg nicht gerade günstigen Weise die Auswahl der einzelnen Blätter beeinflußt. Es lag nahe, in den 30 Blättern des Albums, welchem nach der Breite zu ein etwas größeres Format, als das Münchener Vorbild zeigt, gegeben ist, die Künstlerschaft Berlins mit soviel Namen wie möglich auftreten zu lassen. Merkwürdiger Weise sind es der großen Mehrzahl nach aber lauter Landschafter, deren Mappen in Kontribution gesetzt worden sind; und Landschaftsskizzen, so interessant sie immerhin vom künstlerischen Standpunkt sein mögen, haben doch verhältnißmäßig geringen Reiz für die kunstnaschende Gesellschaft der Salons und des Parkets, die man sich doch zunächst als kauflustiges Publikum vorzustellen hat. Aeußerlich freilich, in Anbetracht des stattlicheren Umfangs und des reich aufgetragenen Goldgrundes der Decke dürften die „Bausteine" salonfähiger erscheinen, als das Münchener Unternehmen, das weniger anspruchsvoll im Aeußeren auftritt.

Dieser zweifelhafte Vorzug des unter der Verantwortlichkeit eines von Künstlern gebildeten Redaktions-Ausschusses in Scene gesetzten Berliner Albums giebt uns Anlaß, auf die bedenkliche Ueberhandnahme goldsüchtiger Büchereinbände hinzuweisen, deren intellektuelle Urheber an ornamentalen Verdauungsstörungen leiden. Es scheint, als wolle man dem Bauern- und Gründergeschmack wieder Zugeständnisse machen, nachdem die stilistische, in der feinen Linienführung und harmonischen Entwickelung des Ornaments — im Sinne des umrahmten Teppichs — gipfelnde Richtung auf diesem Gebiete des Kunstgewerbes der Geschmacklosigkeit einigermaßen gesteuert hatte. Neuerdings kommen leider auch von Stuttgart her dergleichen architektonisch aufgebaute Deckelverzierungen, die eine neue Art Barocco, eine unorganische Verquickung von Flachornament, plastischer Form und malerischem Gruppenbilde in Mode bringen. Wenn der Einfluß unserer Kunstgewerbemuseen, gewerblichen Zeichen- und Fortbildungsschulen, unserer täglich sich mehrenden Vorlagenwerke, Mustersammlungen 2c. nicht nachhaltiger ist, möchte man schier verzweifeln an der Möglichkeit des ästhetischen Fortschritts und allen Stilpredigten, gehaltenen wie ungehaltenen, an denen es weder in Berlin noch in Wien, weder in Leipzig noch in Stuttgart mangelt, nicht mehr moralischen Erfolg beimessen, als der Sonntagsnachmittags-Andacht einer schläfrigen Dorfgemeinde.

Dies beiläufig. Den Glanzpunkt des Berliner Albums bilden einige prächtige Entwürfe zu Landschaftsbildern, die zum Theil schon in vollen malerischen Effekt gesetzt sind. Den Begriff der Landschaft fassen wir dabei im weitesten Sinne, Marine-, Thier- und Architekturstück einrechnend. Eschke, Kamecke, Körner, Saltzmann, Sturm, O. Becker, Brendel, Hallatz, Steffeck sind vorzüglich vertreten. Unter den Figurenbildern gebührt der Preis zwei prächtigen Studienköpfen von Knaus — und der mit trefflichem Humor geschilderten Scene im Eisenbahn-Coupé „Morgens früh!" von Menzel. Das zwischen Landschaft und Genre die Mitte haltende, romantisch angehauchte Stimmungsbild hat durch Beiträge von Brausewetter „Landsknechte auf der Wanderung" und Steinhausen „Zweiäuglein" sehr ansprechende Vertretung gefunden.

Der „Jahrmarkt des Lebens" bringt uns wie die vorausgegangene „Wandermappe" 36 Blätter, die sich auf 23 Künstler vertheilen, unter denen kaum einer der hervorragenderen Humoristen der Münchener Schule fehlen dürfte. Grützner, Hugo Kauffmann, Conrad Beckmann warten mit einer Reihe drolliger und feinkomischer Scenen auf, die unter allen Umständen auf Beifall rechnen dürfen. Etwas gar zu typisch muthen uns die Roccoco-Damen von H. Lossow an, interessanter sind Karger's nach dem Leben studirte Charakterfiguren, wenn es auch nicht grade die beste Gesellschaft ist, mit der er uns bekannt macht. Auch Abgeschiedenen und einigen Nicht-Münchenern begegnen wir unter den Reihen der Spender, so Horschelt und Ramberg, Knaus und Thumann, letztere beide mit freundlichen Blättern von trefflicher Zeichnung vertreten.

Die Ausführung in Lichtdruck ist bei beiden Mappen, soweit sich darüber ohne Kenntniß der Originale urtheilen läßt, eine vorzügliche. Unter den Berliner Blättern, welche in der Anstalt von Jacoby u. Prager hergestellt wurden, finden sich auch einige in drei Platten gedruckte. Diese Neuerung bezeichnet einen wesentlichen Fortschritt, insofern sie die Möglichkeit der Reproduktion mehrfarbiger Originale gewährt.

Wir verlassen auf einige Augenblicke das Gebie des Lichtdrucks, um uns einem durch sein monumentales Format sich den beiden vorgenannten Erscheinungen naturgemäß anreihenden Werke zuzuwenden, einem Werke, welches in der That ein monumentum aere perennius ist, von berufenster Künstlerhand dem Dichter des „Käthchens von Heilbronn" zu seinem hundertsten Wiegenfeste errichtet. Adolf Menzel — oder war es die Verlagshandlung Hofmann u. Co.? — wählte den „Zerbrochenen Krug"*), Kleist's Meisterschöpfung auf dem Felde des Lustspiels, vielleicht überhaupt das beste Lustspiel unserer klassischen Literaturperiode, um daran das Andenken des Dichters wieder lebendig zu machen. Nichts konnte dem Geiste Menzel's sympathischer sein, als diese Aufgabe, die ihn in die Atmosphäre der Zopfzeit zurückversetzte, in der er als Illustrator von Kugler's Ge-

*) Der zerbrochene Krug. Von H. v. Kleist. Eingeleitet von Franz Dingelstedt. Mit 30 Illustrationen und 4 Photographien nach Originalcompositionen von Adolf Menzel. Berlin, Hofmann & Co.

schichte Friedrich's des Großen in seinen jungen Jahren zu athmen und zu leben gelernt hatte. Und die drastische Komik des Stücks, dessen Figuren in ihrer holländischen Derbheit und Handgreiflichkeit bald an Shakespeare, bald an Brouwer oder Ostade erinnern, mochte nicht minder verlockend für einen Künstlerpoeten sein, der gewohnt ist, das Leben aus erster Hand zu nehmen und dem Augenblick Dauer zu verleihen. Was Laroche und Döring nur halb gelungen, das Bild des Dichters, dessen Lustspiel auf der Weimar'schen Hofbühne nach der ersten Aufführung in die Rumpelkammer geworfen wurde, aus dem Halbdunkel der Literaturgeschichte herauszureißen, das hat Menzel ganz vollbracht. Eine lebendigere Anregung, sich mit Kleist's genialen Schöpfungen vertraut zu machen, kann es für die lebende Generation nicht geben, als Menzel's bildlichen Kommentar, der einzig in seiner Art dasteht. Schon die unscheinbare Titelvignette des in der Teubner'schen Offizin in Leipzig mit untadelhafter Eleganz und Sauberkeit gedruckten groß Quart-Bandes kennzeichnet den um ergötzliche Einfälle nie verlegenen Meister: Auf halbmondförmigem Schilde zeigt das schwarze Mittelfeld den noch unzerbrochenen Delfter Krug; auf den Ecken des Schildes hat sich links der kindliche Genius der Typographie, rechts der Repräsentant der Photographie postirt, beides echte Schwarzkünstler, der eine durch die Handballen des Buchdruckers, der andere durch die Camera obscura charakterisirt.



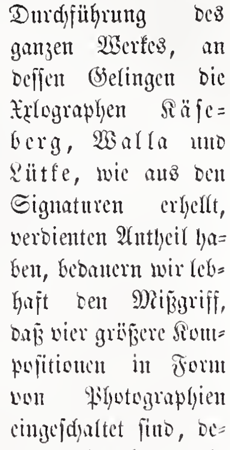
Illustrationsprobe aus: „Der zerbrochene Krug" von H. v. Kleist, illustrirt von Ad. Menzel.

Ein dritter Putto schaut verstohlen in der Mitte über dem Schilde mit dem Kopfe vor, als harre er mit scheuer Spannung der Dinge, die da kommen sollen. Eine Fülle geistreicher Bezüge tritt uns sodann in der Komposition entgegen, mit der der Künstler die Einleitung Dingelstedt's seinerseits einleitet. Eine Muse, die freilich außer dem antiken Gewande wenig Antikes aufweist, hat eben von dem Bildniß des Dichters den Schleier entfernt, während ein munterer Putto beschäftigt ist, mit dem Staubwedel die Tafel zu säubern, und zwei andere den Lorbeerkranz über den Rahmen zu hängen sich abmühen. An der andern Seite des Bildes deutet eine zweite Muse herab auf die Dinge, die weiter unten vorgehen, und scheint dem Amorin, der sich über die, die obere Scene abschließende Brüstung beugt, den Sinn des Vorgangs zu erklären. Auf besagter Brüstung zwischen einer komischen und einer tragischen Maske sieht man auf schwarzem Felde die Jahreszahl 1777, in der Mitte getheilt von der Vorderansicht einer schaukelnden Wiege, welche den Umriß einer die Schaukelbewegung mitmachenden Kinderfigur zeigt. Unter der Brüstung fliegt in hastiger Eile ein prächtiger Putto herbei, in der einen Hand die im Winde flatternde Einleitung herbeischleppend, in der andern eine Kehrichtschaufel haltend, von welcher Scheere und Pfeife, die Mordinstrumente des Regisseurs und des unberufenen Kritikers, herunterfliegen in den feuer=

speienden Krug. Letzterer bildet die Krönung eines Mauerstücks, auf welchem der Initial der Einleitung seinen Platz erhalten. Die Vignette am Schluß der Einleitung zeigt, daß „Zureden hilft". In Masse drängt sich das Publikum vor der „engen Gnadenpforte", um eines Billets habhaft zu werden. Weiter auf die Entwickelung der Illustration einzugehen, verbietet uns der Mangel an Raum und die Erwägung, daß es thöricht ist, Geistesblitze in Worten festhalten zu wollen. Ueberall ganz bei der Sache, folgt die malerische Phantasie Menzel's den Spuren des Dichters hinter und auf den Koulissen, und die neckischen Geister des Humors treiben allerlei Kurzweil, an die kaum der Dichter gedacht hat. Dafür mögen die Holzschnittproben zeugen, deren Mittheilung wir der Güte der Verlagshandlung verdanken. Das eine Bild zeigt uns den Herrn Gerichtsrath, wie er bei Wintertag eben im Dorfe angelangt ist und, den ramponirten Reisewagen in der Schmiede zurücklassend, den kommenden Ereignissen stracks entgegengeht. Das andere Bild bedarf, da es eine köstliche Scene auf der Bühne selbst wiedergiebt, nicht der näheren Erklärung. Die Vignette endlich ist eine kostbare Illustration der Finte, zu der der Dorfrichter greift, um den Verlust seiner Perücke in glaubhafter Weise zu erklären. — Bei der stilvollen Durchführung des ganzen Werkes, an dessen Gelingen die Xylographen Käseberg, Walla und Lütke, wie aus den Signaturen erhellt, verdienten Antheil haben, bedauern wir lebhaft den Mißgriff, daß vier größere Kompositionen in Form von Photographien eingeschaltet sind, deren trüben Glanz wir lieber in die der Menzel'schen Art so ganz entsprechende scharfe Deutlichkeit des Holzschnittes übersetzt gesehen hätten. Wir vermuthen, daß hier wieder einmal aus der Noth eine Tugend gemacht ist, der verwerfliche Gedanke aber dem Verleger fern gelegen hat, den Menzel'schen Humor für schwache ästhetische Gemüther durch Eiweis verdaulicher zu machen. Sn.



Illustrationsprobe aus: „Der zerbrochene Krug" von H. v. Kleist, ill. von Ad. Menzel.



Die Nürnberger Ausstellung der vervielfältigenden Künste.

Es ist nicht meine Absicht, im Nachfolgenden die einzelnen älteren und neueren Leistungen auf den verschiedenen Gebieten der vervielfältigenden Künste, wie sie die vom Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg in diesem Jahre veranstaltete Ausstellung vorführte, nochmals aufzuzählen und nach ihrem Werthe zu beurtheilen, sondern es soll vielmehr der Charakter der Ausstellung und das ihr Eigenthümliche bezeichnet, auf die verschiedenen Zwecke, die sie durch die Art ihrer Anordnung zu erreichen gesucht, hingewiesen und das Resultat gezogen werden, welches sich aus ihrer Einrichtung ergeben hat.

Die Zweige der Vervielfältigung, welche sie nach ihrer natürlichen Reihenfolge zu umfassen hatte, waren: der Buchdruck, der Holzschnitt, der Metallplattendruck, die Lithographie, die Photographie und der Lichtdruck. Da die Leistungen der älteren Zeit nach ihrem Entwickelungsgange vorgeführt und die der Gegenwart ihnen gegenübergestellt werden sollten, ergaben sich auf jedem Gebiete von selbst zwei sich aneinander anschließende Abtheilungen: die historische und die der Neuzeit. Da aber in der historischen Abtheilung sich durch eine chronologische Aufeinanderfolge der in jedem Zweige als besonders charakteristisch vorhandenen Leistungen die Entwickelung derselben klar erkennen lassen sollte, mußten für diese, mit Benutzung der von Privatbesitzern erfolgten Anmeldungen, die Ausstellungs-Objekte vom Bayerischen Gewerbemuseum aus vorhandenen öffentlichen Sammlungen selbst ausgewählt und in der beabsichtigten Reihenfolge geordnet werden.

Um die oben angeführte Gruppen-Eintheilung in allen Theilen der Ausstellung zur Durchführung gelangen zu lassen, erschien es geboten, diejenigen verschiedenartigen Erzeugnisse der Gegenwart, welche einer und derselben Verlags-Firma angehörten, von einander zu trennen, so daß z. B. Leistungen des Buchdrucks, des Kupferstichs, der Lithographie ꝛc. aus demselben Verlage je ihrer bezüglichen Gruppe zugetheilt wurden. Für den einzelnen Verleger ging dadurch allerdings die ihm bei jeder Ausstellung wünschenswerthe Gelegenheit der Repräsentation einer vielseitigen Thätigkeit, sowie des Wirkens durch ein reiches und glänzendes Arrangement seiner Exposition verloren, dagegen aber bot sich für jeden einzelnen Zweig der vervielfältigenden Künste eine Uebersicht ihrer gegen=

wärtigen Leistungsfähigkeit im Allgemeinen und im Einzelnen, wie sie auf eine andere Weise nicht hätte erreicht werden können.

Zwei Richtungen waren es hauptsächlich, nach denen die ausgestellten Werke den Besucher zur Betrachtung auffordern mußten, — einmal die rein künstlerische, also in Bezug auf die geistige und formelle Behandlung des vorgeführten Gegenstandes, — zweitens die technische, also in Bezug auf die mechanische Herstellung mit Zuhilfenahme der bezüglichen Werkzeuge und Maschinen.

Für letztere war deßhalb ein besonderer Raum bestimmt, und dieselben waren nicht nur für alle einzelnen Zweige vorhanden, sondern es wurde auch die Art ihrer Anwendung durch ihre Benutzung während der Ausstellungszeit gezeigt. So wurde z. B. die Herstellung der Lettern durch die Einrichtung einer mit den neuesten Maschinen im Betrieb befindlichen Schriftgießerei vor Augen geführt, während gleichzeitig Buchdruckpressen der neuesten Konstruktionen im Gange waren; auf einer lithographischen Schnellpresse wurden vor den Augen des Besuchers Farbendruckbilder mit Anwendung einer größeren Anzahl Platten hergestellt, während an einer Kupferdruckpresse der Prozeß des Kupferdrucks, an einer Woodburypresse die Herstellung photographischer Reliefdruck-Bilder u. s. w. gezeigt und erläutert wurde. Ein besonderes Interesse bot u. A. auch die völlig neue Art der Anfertigung von Kupferclichés durch Niederschlag vermittelst einer dynamo-elektrischen Maschine.

Für die historischen Abtheilungen des Buchdrucks, Holzschnitts und Kupferstichs wurde, mit Rücksicht auf die Beschränktheit des vorhandenen Raumes, das Jahr 1500, also das des Beginns der Blüthe in diesen Zweigen, als Ausgangspunkt genommen, und es erschien dies um so mehr geboten, als das Germanische Museum gleichzeitig in den Räumen seiner graphischen Abtheilung eine Ausstellung der früheren Erzeugnisse von ihrem Ursprung an veranstaltete.

Die Zahl der im Bayerischen Gewerbemuseum ausgestellten alten Druckwerke umfaßte 318 Nummern, von denen je 1 bis 2 auf jedes Druckjahr fielen und die letzten dem Jahre 1840 angehörten. Da aber bei der Auswahl zugleich auf die Ausstattung der einzelnen Werke durch Druckverzierungen und Illustrationen Bedacht genommen wurde, ließ sich auch die Verwendung des Holzschnitts für typographische Zwecke, hauptsächlich in ihrer glänzenden Blüthe während des sechzehnten Jahrhunderts, die Abnahme derselben von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an, dann die Verwendung des Kupferstiches für den gleichen Zweck, bis zum gänzlichen Niedergang des Druckes und der Druckverzierung verfolgen. Gleichzeitig aber war in ergänzender Weise eine reiche Sammlung von einzelnen Blättern mit Initialen, Titel- und sonstigen Druckverzierungen aller bedeutenden Meister des sechzehnten Jahrhunderts nach den Offizinen der einzelnen Städte geordnet, ausgestellt, welche eine reiche Fundgrube für künstlerisches Studium bot.

Die selbständig, d. h. unabhängig von der Verwendung für typograpische Zwecke auftretenden Leistungen des Holzschnitts und des Metallplattendrucks erschienen in entsprechenden Serien ausgewählter Blätter vorgeführt, in denen nicht nur die hauptsächlichsten Meister, sondern auch die technischen Arten der Herstellung berücksichtigt wurden. So konnte bei den ersteren der Unterschied des älteren Messerschnitts von der neueren Grabstichel-Technik, bei letzteren der Linienstich, die Schab- und Aquatinta-Manier, die Radirung u. s. w., jede in ihrer Eigenthümlichkeit, selbst vom Laien leicht erkannt und unterschieden werden.

Für die Kenntniß der Entwickelungsgeschichte der Lithographie waren die zum erstenmale öffentlich ausstellten, auf der königlichen Staatsbibliothek in München aufbewahrten Incunabeln und fortgesetzten Versuche Sennefelder's besonders werthvoll, indem sie die bescheidenen Anfänge zeigten, aus denen für die Gegenwart ein in alle Gebiete menschlicher Thätigkeit eingreifender Zweig der Kunstindustrie erwachsen ist.

Daß auch die jüngste der Vervielfältigungsarten, die Photographie mit dem aus ihr hervorgegangenen Lichtdruck, bereits ihre Geschichte aufzuweisen hat, bewies die interessante Ausstellungs-Serie des Prof. Vogel in Berlin, in welcher Daguerre's erste Versuche vom Jahre 1838 und die Resultate der wichtigsten älteren Methoden der Photographie zur Anschauung gebracht waren.

Fassen wir die Resultate kurz zusammen, welche sich aus den reich beschickten modernen Abtheilungen der Ausstellung für die Leistungen der Gegenwart ergeben haben, so macht sich zunächst in denen des Buchdrucks ein erfreuliches Streben nach geschmackvoller Anordnung und sorgfältiger Herstellung auch der einfacheren Druckerzeugnisse bemerkbar, zugleich aber hat sich in der jüngsten Zeit zwischen einer Anzahl hervorragender Verlagshandlungen ein reger Wetteifer in der Herausgabe von Prachtwerken entsponnen, in denen der Druckverzierung und der Illustration in ergiebigster Weise Rechnung getragen wird. Daß von einzelnen derselben danach gestrebt wird, nicht nur dem Geschmack der Menge zu genügen, sondern durch Heranziehen bedeutender kunstbewährter Kräfte ihren Publikationen einen höheren dauernden Werth zu verleihen, ist freudig zu begrüßen. Die Wiederaufnahme der meisterhaften Leistungen des 16. Jahrhunderts in Bezug auf Initialen, Zierleisten und Titelverzierungen ist im Laufe der letzten Jahre, wenn auch noch vereinzelt, zunächst in der Form unmittelbarer Nachahmung aufgetreten, beginnt aber bereits ihre Wirkung auch auf selbständige moderne

Leistungen geltend zu machen und übt auf die gegenwärtige Entwickelung der typographischen Thätigkeit einen unverkennbaren günstigen Einfluß.

Es ist hiermit zugleich die Richtung bezeichnet, in welcher der moderne Holzschnitt ein reiches Arbeitsfeld gefunden hat. Seine beiden, durch die technische Herstellung, wie durch die Wirkung der Darstellung geübten Arten: der Linienschnitt und der Tonschnitt, sind durch vortreffliche Leistungen fast ausschließlich der Illustration dienstbar geworden, und es treten größere selbständige Blätter nur sehr vereinzelt auf.

Der beschränkende Einfluß der Photographie giebt sich hier ebenso zu erkennen, wie es in noch erhöhterem Grade in Bezug auf den Kupferstich der Fall ist. Die Zahl künstlerisch vollendeter Werke des Grabstichels ist gegenwärtig eine geringe, während dagegen die frei behandelte, rascher herzustellende und billiger zu beschaffende Radirung seit einer kurzen Reihe von Jahren wieder zu ihrer wohlverdienten Anerkennung gelangt ist und kaum zu übertreffende Arbeiten zu verzeichnen hat.

Die umfangreichste Verwendung unter den Vervielfältigungsarten hat in der jüngsten Zeit die Lithographie, hauptsächlich auf dem Gebiete des Farbendrucks, gefunden. Wir müssen sie, nach dem Charakter ihrer massenhaften Leistungen, welche die Ausstellung vorzuführen hatte, vorherrschend als einen Zweig der Kunst-Industrie bezeichnen. Die Zahl der Firmen, welche sich mit der Nachbildung von Kunstwerken (Oel- und Aquarellbildern) befassen und hierin höhere Ziele zu erreichen streben, beschränkt sich auf sehr wenige, von denen einzelne meisterhafte Leistungen vorhanden waren. Im Allgemeinen aber gewähren die sogenannten Oelfarbendrucke nach Landschaften und Genrebildern gewöhnlichen Schlages einen wenig befriedigenden Eindruck. Die Hauptthätigkeit des Farbendrucks erstreckt sich auf die Massen-Anfertigung von Cartonage-Verzierungen und Abziehbildern für die mannigfachsten industriellen Zwecke, die indessen in Bezug auf geschmackvolle Herstellung hinter den französischen Arbeiten dieser Art noch immer zurückstehen.

Für künstlerische Zwecke hat eine besondere Gattung der Lithographie, der autographische Ueberdruck, eine Bedeutung dadurch gewonnen, daß er eine unmittelbare Wiedergabe der von der Hand des Künstlers hergestellten Zeichnung gestattet. Als beachtenswerthe Leistungen waren in dieser Richtung verschiedene Publikationen architektonischer Aufnahmen und Entwürfe, Tafeln für Lehrzwecke u. A. vorhanden.

Der Kunst und dem Kunstgewerbe sind gegenwärtig im weitesten Umfange die Photographie und die verschiedenen Arten photographischer Vervielfältigung vermittelst der Druckpresse dienstbar geworden. In treuer, durch diese Mittel erreichter Wiedergabe liegen u. A. die reichen Schätze zahlreicher Galerien, Museen und veranstalteter Ausstellungen vor, ein schätzbares Mittel für die immer allgemeinere Verbreitung kunstwissenschaftlicher Kenntnisse und für die Hebung des Geschmacks.

Von höchstem Interesse waren endlich die zum ersten Male ausgestellten Resultate der im photographischen Farbendruck angestellten Versuche. Auf dem einen Wege, auf welchem mit den durch die Wirkung des Lichtes erzeugten, für die verschiedenen Farben bestimmten Druckplatten in gleicher Weise wie bei dem lithographischen Farbendruck verfahren wird, sind bereits sehr glückliche Erfolge erzielt. Das jüngste Verfahren dagegen, bei welchem jeder Farbenton eines Gegenstandes der Natur oder eines Bildes im Einzelnen (und darnach auch als Gesammtheit) durch das Mittel der Photographie in seine drei Grundfarben zerlegt und dann durch Aufeinanderdrucken der drei Grundfarben vermittelst dreier photographischer Druckplatten vollständig im Bilde reproducirt werden soll, war ebenfalls in einigen, scheinbar gelungenen Proben vorgeführt, bedarf aber jedenfalls noch der Ueberwindung zahlreicher Schwierigkeiten, bis ein wirklicher Erfolg als erreicht gelten kann. Erweist sich das an sich sehr einfache Princip in der Anwendung als durchführbar, so eröffnet sich hiermit ein neues, noch unübersehbares Gebiet der Thätigkeit.

Der Ausstellungskatalog, siebenundzwanzig Druckbogen in Quartformat umfassend, auf dessen Einrichtung und typographische Ausstattung besondere Sorgfalt verwendet wurde, ist mit historischen und erläuternden Einleitungen für jede einzelne Gruppe, mit zahlreichen Holzschnitt-Illustrationen und einer Anzahl von Proben der verschiedenen Arten der künstlerischen Vervielfältigung versehen. Seine Ausgabe fand gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung statt. O. v. Schorn.

Konkurrenzen.

O. B. Grillparzer-Denkmal in Wien. Vor Kurzem sind die in Folge der beschränkten Konkurrenz*) angefertigten neuen Entwürfe zum Wiener Grillparzer-Denkmal ausgestellt worden, und auch diese erscheinen uns — das sei gleich herausgesagt — nicht ausführbar. Zu allgemeinem Bedauern hat Prof. Kundmann nicht mehr mitgethan; sein früherer Entwurf steht grollend in einer Ecke des Ateliers. Die andern zur Verbesserung ihrer Entwürfe aufgeforderten Künstler: Weyr, Lax und Hellmer haben an ihren Arbeiten leider eine unverkennbare reformatio in pejus vorgenommen. Weyr hat die unglückliche Idee gehabt, die auf einem hohen Sockel sitzende ganze Figur Grillparzer's mitten in die Stufen, welche zur Exedra emporführen, zu pflanzen; so steht der Dichter, welcher früher in ganz entsprechender Weise den Mittelpunkt des Monumentes bildete, nun gleichsam vor demselben Wache. Wie unlogisch es überhaupt ist, eine hemikyklische Anlage auf solche Weise in der Sehne zu durchschneiden, braucht nicht erst gesagt zu werden; selbst ein minder feinfühliger und geübter Beschauer muß, wenn er die häßliche Verquickung des Sockels mit den Stufen betrachtet, die Empfindung haben, daß hier ein plumper Eingriff in den architektonischen Organismus geschehen. An der Exedra selbst sind die abschließenden Akroterien jetzt kräftiger als zuvor; die Basreliefs dagegen, welche jetzt ununterbrochen den ganzen inneren Raum ent-

*) Vergl. Kunstchronik 1877 (Bd. XII), Sp. 365 und 297 ff.

lang sich ziehen, sind für den dekorativen Zweck viel zu groß geworden. Die Figur des Dichters ist abermals, wenn auch in anderer Weise, vergriffen; bei dem besten Willen vermochten wir weder Porträtähnlichkeit noch Charakterisirung zu entdecken, und müssen überdies bemerken, daß Grillparzer dermaßen jugendlich und flott denn doch nicht dargestellt werden darf. Die kolossale Herme von Lax, welche früher, als sie noch das Motto: „Dem heimischen Sänger" trug, ungewöhnlicher Schwung und vollkräftige Frische auszeichneten, ist zu einem verschnittenen, marklosen Schemen ihrer selbst geworden, an welchem höchstens noch die beibehaltene Grundform an den ursprünglichen Zustand erinnert; die zopfig bearbeitete Büste des Dichters ist ebenso unzulänglich wie ehedem. Am meisten hat sich Hellmer von seinem früheren, mit der Bezeichnung „Patria" versehenen Entwurfe entfernt; allein er hat daran nicht besser gethan, als seine Kollegen. Diesmal hat der junge Künstler sein Projekt in zwei Gestalten eingereicht: einmal steht das Monument inmitten einer weitläufigen, terrassenförmigen Anlage, dann sehen wir es schlicht, von einigen Stufen umgeben. Die hohe, von einer massigen Balustrade eingefaßte Terasse, zu welcher in der Mitte, vor und hinter dem Denkmale, etwas schmal gerathene Treppenaufgänge führen, die am oberen Ende von je zwei schwerfälligen, mit Reliefs geschmückten Sarkophagen gekrönt werden, erscheint uns ebenso unzweckmäßig wie geschmacklos. Die bescheidene Statue des Dichters sinkt in dem steinernen Meere, in welches sie der Bildner geschleudert, förmlich unter, und das arge Mißverhältniß zwischen Hauptsache und Beiwerk macht sich in unangenehmster Weise fühlbar. An dem Monumente selbst kann der Sockel als gelungen bezeichnet werden, obschon uns die Sockelfiguren des früheren Entwurfes mehr zusagten; die Figur des Dichters selbst, der diesmal sitzend und im reiferen Mannesalter dargestellt ist, entbehrt leider nicht bloß einer zutreffenden Charakterisirung, sondern auch der Aehnlichkeit. Warum der Künstler in dieser Beziehung von seinem früheren Entwurfe abgegangen ist, können wir nicht begreifen; während man früher mit dem Kopfe des Dichters sich zufrieden geben konnte, ist er gegenwärtig ganz verfehlt. Das zweite Projekt Hellmer's ist nichts als eine Wiederholung des eben besprochenen unter Weglassung der Terrasse. So stehen wir abermals vor der traurigen Nothwendigkeit, keines der Konkurrenz-Projekte für ausführbar erklären zu können. Sollte aber die Kommission, nach den uns unbekannten Bestimmungen des Ausschreibens, verpflichtet sein, einem der drei Konkurrenten die Ausführung zu übertragen, so würden wir folgenden „Vorschlag zur Güte" machen. Man greife auf die ursprüngliche Exedra des Weyr'schen Projektes zurück, wobei die kräftigeren Akroterien der neuen adoptirt werden könnten, und trage dem Künstler auf, die sitzende Statue des Dichters auf Grund des Daffinger'schen Miniaturbildnisses und unter Annahme der Altersstufe von 35—40 Jahren neu zu modelliren. An Stelle der Sappho und Medea im früheren Projekte wären die allegorischen Gestalten der lyrischen und dramatischen Poesie zu setzen. Die wirkliche Ausführung hätte überdies erst nach der Genehmigung der in voller Größe vorzulegenden Modelle der Figuren und der Basreliefs zu erfolgen. Auf diese Weise kann die Herstellung eines schönen Monumentes gelingen, da wir nach wie vor die originelle Idee der Exedra für das im Volksgarten aufzustellende Denkmal höchst entsprechend erachten. Wenn aber auch schließlich das Flickwerk der Konkurrenz-Projekte, Dank einem freundlichen Deus eventus, zu einem guten Resultate führt, so bleibt doch die Geschichte des Wiener Grillparzer-Denkmals ein drastisches Argument gegen die ganze Konkurrenz-Methode überhaupt, welche in neuerer Zeit gerade auf dem bis zur Ueberproduktion kultivirten Felde des Denkmalsetzens so unverdient im Schwange gewesen.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. Düsseldorf. Wenn eine Anzahl interessanter Bilder von auswärts diesen Herbst unsere Ausstellungen belebte, wie „die Löwenbraut" von G. Max, „des Meeres und der Erde Gaben" von Makart und augenblicklich vier Portraits von Richter, Kunstwerke, so vielfach besprochen, daß es unnütz sein würde, ihrer hier nochmals eingehend zu gedenken, so haben wir dagegen von Erzeugnissen unserer Schule wenig zu berichten. Der Mangel an Erfindungskraft, die Schwäche der Phantasie, welche man von allen Seiten unserer Künstlerschaft zum Vorwurf macht, können sich ja erst nach längerer Zeit und wohl nur durch eine neue Generation in Fülle und schöpferische Kraft verwandeln, der Kreis der Vorstellungen sich erst durch höhere, vielseitige Interessen erweitern. Entstehen doch künstlerische Gedanken nur auf dem Grunde allgemeiner Bildung, nach Durchdringung des Geistes mit allen belebenden Elementen der Kultur, es sei denn, daß ein Genie, das überall Wasser aus dem Felsen schlägt und Quellen in der Wüste schafft, den Stift zur Hand nähme; aber mit Genie's dürfen wir doch nicht rechnen. Da nun die Düsseldorfer Künstler sich gar nicht aus der Alltäglichkeit loswickeln können, so hatten wir es das ganze Jahr hindurch wieder mit lesenden jungen Damen in modischer Toilette, mit halberwachsenen Mädchen, welche Wickelkinder im Arme wiegen, mit Intérieurs, Prachtmöbeln, goldenen Riesentischen, hinter denen die Figuren, welche so nebenher angebracht sind, winzig zusammenschrumpfen, kurz mit einer Menge höchst unbedeutender Vorwürfe zu thun. Ein Maler stellte sogar Sophas und Sessel ganz allein aus, als gelte es ein Möbelmagazin zu empfehlen. Alle diese Dinge sind meist virtuos gemacht, auch Figuren und Köpfe nicht ohne Leben, aber ohne jeden idealen Hauch, der doch die Kunst erst zur Kunst macht, und auch wieder andererseits ohne jene derbe, kräftige Lust an der Natur, die uns bei den alten Niederländern das Ideal vergessen läßt. Selbst Vautier führt uns in seinem letzten Bilde nichts Anderes vor, als eine ganz nette Amme, ziemlich gleichgültig im Ausdruck, die ein Kind tränkt, welch' uninteressantem Schauspiel ein schwächlicher, steifer Knabe erstaunt zusieht. Bei der allgemeinen Gedankenarmuth aber ist es besonders zu beklagen, wenn ein Künstler, wie es jüngst M. Volkhardt gethan, einmal einen bedeutenderen Vorwurf wählt, und es ihm dann nicht gelingt, seine Idee vollständig zum Ausdruck zu bringen. Solches Mißlingen schreckt manchen Anfänger, der sonst versucht hätte, in gleicher Richtung vorzugehen, wieder in die platte Alltäglichkeit zurück. Die Wahl des Gegenstandes: „Niederländische Krieger, welche auf einer Düne versammelt, das Herannahen einer Flotte beobachten", ist eine sehr glückliche. Spräche es sich auf den Gesichtern nur besser aus, ob diese Seemacht in freundlicher oder feindlicher Absicht naht! Wir gewahren allerdings keine Geberde der Furcht, der Niedergeschlagenheit, aber auch keine der Freude, keine des Enthusiasmus. Alle erscheinen nur mäßig bewegt, innerlich kalt, darum bleibt es auch der Beschauer. Störend wirkt dabei noch die harte Farbe, die große Deutlichkeit in der Ferne, so daß alle Gegenstände, wie das Lager hinter der Düne, die befestigte Stadt und die heransegelnde Flotte wie Spielzeug erscheinen. Einen andern Mißgriff haben wir bei einem großen Künstler unserer Schule zu beklagen, einen räthselhaften Mißgriff gerade bei ihm, A. Achenbach, der sonst so treu an der Hand der Natur geht, und allen Landschaftern in diesem Punkt insbesondere ein leuchtendes Vorbild sein kann. Was hat er mit seinem neuesten Bilde, eine italienische Landschaft, gewollt? Wir sagen Bild, da er es doch wohl selbst dafür ausgiebt, indem es als Pendant zu einer holländischen Marine, die viel ausgeführter ist, in gleichem goldenen Rahmen prangt. Eigentlich ist es aber nur eine sehr flüchtige Skizze. Hat er uns damit zeigen wollen, daß er ebenso wirkungsvoll in dekorativer Manier wie sein Bruder O. Achenbach malen kann? Wer hätte dies bei einem solchen Meister bezweifeln dürfen! Aber welche Enttäuschung für den, welcher gewohnt ist, vor seine Bilder zu treten, um sich mit ihm in die Natur zu vertiefen! Wen kann diese grelle leere Mauer, dies peinlich blaue Meer, wen können diese wüsten Cypressen erfreuen? Die nordische Marine hat es leicht, neben dieser Skizze zu gefallen, dennoch kommt auch sie anderen Bildern des Meisters nicht gleich. — Das beste Werk, welches wir aus der letzten Zeit zu verzeichnen haben, ist eine Kriegsepisode, „An der Windmühle bei Ligny" von Crofts, obgleich dies Bild doch nicht an seinen „Rückzug der Franzosen" heranreicht. Crofts hat Recht gethan, nur eine Einzelheit aus jenem welthistorischen Kampfe herauszugreifen, denn eine Vorstellung von der ganzen Schlacht zu geben, übersteigt wohl die Mittel der bildenden Kunst. Ein Regiment französische Infanterie defilirt eine Thalsenkung herauf, um in das Gefecht, welches

hinter dem Hügel schon im Gange sein muß, einzugreifen. Nur in kurz abgebrochenen Reihen können die Soldaten durch den Hohlweg marschiren, dicht unter ihrem großen Feldherrn vorbei, welcher oben an der Windmühle mit seinem Generalstab Stellung genommen hat. Im Rücken Napoleon's bricht aus einem Gehölz französische Kavallerie hervor, die demselben Ziel wie die Infanterie zuzueilen scheint. Am Abhang ganz vorn ist ein Geschütz, mit vier Schimmeln bespannt, stecken geblieben, welches die Kanoniere sich bemühen, wieder in Gang zu bringen. Die Figuren des Kaisers, seiner Generäle und der Verwundeten, die sich auf dem Hügel befinden, sind, weil der Standpunkt entfernt angenommen ist, in kleinem Maßstab gehalten; dennoch könnte Napoleon, der ja so leicht zu treffen ist, besser und schärfer charakterisirt sein. Der weiße Araber indessen, den er reitet, ist an sich ein kleines Meisterstück. Mehr Zug, mehr Enthusiasmus, mehr von dem vielgenannten französischen Elan wäre dem Bilde zu wünschen. Oder soll der Mangel an innerlichem Feuer, — denn trotz Mützenschwenken und Salutiren gewahren wir es nicht, — vielleicht den tragischen Ausgang des folgenden Tages andeuten? Wenig Interesse bietet die Gruppe im Vordergrund, welche um das festgefahrene Geschütz beschäftigt ist, und das leere Stück Terrain auf der linken Seite thut dem Bilde ebenfalls Eintrag. Alle diese Mängel aber werden durch die richtige Bewegung der Truppenkolonne, die gute Zeichnung, die natürlichen Geberden der einzelnen Gestalten, die Landschaft, die Stimmung des Ganzen aufgewogen. Viel koloristisches Talent verräth ein Bild von de Cramer, „Abundantia", eine weibliche Figur, die über Blumen und Früchten thront. Amor, Neger und Hund, der gewöhnliche Apparat von Makart, sind auch dabei. Möchte doch ein talentvoller Künstler sich lieber eigene bescheidene Wege suchen!

Vermischte Nachrichten.

F. Die archäologische Gesellschaft in Berlin hielt am 6. Nov. ihre erste Sitzung im neuen Jahre. Eine sehr reiche Literatur war in der Zwischenzeit eingelaufen; sie wurde von dem Vorsitzenden, Prof. E. Curtius vorgelegt und kurz charakterisirt. Dann theilte Geh.-Rath Adler das Neueste aus Olympia mit, woran sich das Hauptinteresse des Abends knüpfte. Die neue, erst seit wenigen Wochen eröffnete Campagne hat bereits überaus günstige Resultate aufzuweisen. Seitdem die Ausgrabungen nach der Seite der Südwestecke des Zeustempels mit Energie in Angriff genommen wurden, sind dort unerwartet viel Fragmente der Westgiebelgruppe zu Tage gefördert worden. Aber auch in größerer Entfernung des Tempels haben sich Theile der Skulpturen gefunden, die offenbar von den slavischen Ansiedlern als Baumaterial verschleppt worden sind, so daß man auf jede Ueberraschung in dieser Hinsicht gefaßt sein muß. Die Ergänzung der Giebelgruppen schreitet somit einer immer größeren Sicherheit und Vollständigkeit entgegen. Photographien der neuen Fundstücke lagen in großer Anzahl vor. Besonderes Interesse erweckte der Gypsabguß eines Apollokopfes, d. h. ein jugendlicher Idealkopf, der schon wegen seiner typischen Verwandtschaft mit der Marmorstatue im Museum zu Mantua als Apollon zu bezeichnen ist. Das Hauptziel der Ausgrabungen bildet augenblicklich das Heraion. — Herr Dr. Engelmann commentirte darauf eine große Anzahl von photographischen Abbildungen, die er kürzlich von neuen Erwerbungen des britischen Museums hatte anfertigen lassen. Besonderes Interesse erregte eine (vielleicht in Olympia gefundene??) in Patras erworbene Bronze, sehr wahrscheinlich ein auf Myron zurückgehendes Werk, dessen merkwürdige Uebereinstimmung mit den erhaltenen Theilen des lateranischen Satyrs zu einer richtigeren Ergänzung des letzteren dienen kann.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle in Cöln. Am 14. u. 15. December Versteigerung der Kupferstich-Sammlung des in Cöln verstorbenen Herrn Joseph Pricken. Radirungen, Blätter nach van Dyck, Rubens und Jordaens, Grabstichelblätter etc. 487 Nummern.

Rudolf Meyer in Dresden. Am 17. December Versteigerung verschiedener Partien Kupferstiche und Handzeichnungen älterer und neuerer Meister (900 Nummern.)

Inserate.

Preisaufgabe.

Die von den unterzeichneten Ministerien unterm 16. Januar 1875 ausgeschriebene Preisaufgabe, betreffend die Angabe einer Masse zur Herstellung von Abgüssen von Kunstwerken, ist durch die eingegangenen Arbeiten nach dem Urtheile der Jury nicht gelöst und wird daher nachstehend wiederholt:

Preisaufgabe:

Es wird ausgesetzt ein Preis von 10,000 M. für die Angabe einer Masse zur Herstellung von Abgüssen von Kunstwerken, welche die Vortheile des Gypses, aber außerdem noch eine hinreichende Widerstandsfähigkeit besitzt, um die Abgüsse zu befähigen, periodisch wiederkehrende Reinigungen ohne vorhergegangene Behandlung zu ertragen.

Bestimmungen.

1. Das neue Material muß sich leicht in echte Formen gießen lassen, ohne daß dieselben mehr leiden, als bei Gypsabgüssen, und muß die Form ebenso getreu wiedergeben, wie der Gyps.
2. Es ist nicht nothwendig, daß die Masse die Farbe des Gypses besitzt; ein Stich ins Gelbliche oder überhaupt in einen wärmeren Farbenton, als der des Gypses, ist gestattet, jedenfalls aber die Gleichmäßigkeit der Farbe unerläßlich.
3. Die Festigkeit des Materials darf keinenfalls geringer sein, als die des Gypses, so daß es für die Herstellung der größten Abgüsse tauglich ist.
4. Die aus der Masse hergestellten Abgüsse müssen wiederholte Abwaschungen mit lauwarmem Seifenwasser aushalten.
5. Der Preis der Masse darf denjenigen des Gypses nicht erheblich übersteigen, auch darf der Preis der für die Herstellung der Abgüsse nöthigen Formen nicht erheblich von dem der echten Gypsformen abweichen.
6. Die Bewerber haben die Brauchbarkeit der von ihnen vorgeschlagenen Masse durch Einsendung von Proben derselben in unverarbeitetem und in verarbeitetem Zustande und auf Verlangen durch Ausführung von Probegüssen nachzuweisen.
7. Die unterzeichneten Ministerien behalten sich vor, eine Kommission von Sachverständigen zur Prüfung der eingehenden Bewerbungen zu ernennen.
8. Die Preisbewerber haben ihren Einsendungen je ein versiegeltes und mit einem Motto versehenes Couvert, welches die Angabe des Namens enthält, beizugeben. Auf demselben ist außerdem außen die Adresse zu bezeichnen, an welche etwaige vor der Preisvertheilung erforderliche Mittheilungen oder Anfragen zu richten sein werden.
9. Die von der Prüfungskommission als den Bedingungen der Preisbewerbung entsprechend befundenen Mittheilungen werden Eigenthum der Staatsregierung, welche den Namen des gekrönten Preisbewerbers öffentlich bekannt macht. Die übrigen Mittheilungen werden zwei Monate nach Entscheidung über die Bewerbungen an einer bei Bekanntmachung der Entscheidung zu bezeichnenden Stelle zur Entnahme durch den Einsender oder dessen sich legitimirenden Beauftragten bereit gehalten, alsdann aber cassirt.
10. Die Bewerbungen sind bis spätestens den 1. December 1878 bei dem Königlich Preußischen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten einzureichen.

Die Königlich Preußischen Minister

der geistlichen ꝛc. Angelegenheiten.	für Handel ꝛc.
Im Auftrage	Im Auftrage
gez. Greiff.	gez. Jacobi.

Abonnements-Einladung

auf die

„Schlesische Presse"

große politische Zeitung

für die Monate November und December 1877.

Preis hierfür bei **Postbezug** und täglich **dreimaliger** Versendung **nur**

M. 3. 84 Pfg.

Im Laufe des Novembers beginnt der **neueste** Roman der so allgemein beliebten Dichterin **Elise Polko**

„Umsonst"

im Feuilleton der „Schlesischen Presse". Dieses hochinteressante Werk bringt die Geschichte eines lieblichen Mädchens, dessen Entwickelung der Leser mit dem ungetheiltesten Interesse verfolgen wird, von den lichten Tagen schuldlosen Jugendglücks durch die heißen Kämpfe des Lebens bis zu dem tragischen Ende, das den ergreifenden Abschluß des reizvollen Romans bildet.

Griechische Thonfiguren

aus Tanagra.

Im Auftrag des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts zu Berlin, Rom und Athen nach den Aufnahmen von Ludwig Otto

herausgegeben von

Reinhard Kekulé.

17 Tafeln in Farbendruck und Radirungen, 9 Bogen Text mit 4 Vignetten in Radirungen.

3 Abtheilungen à 60 M.

Seit der Wiederaufdeckung von Pompeji und Herculanum haben Ausgrabungen in dem Bereiche der Culturwelt des classischen Alterthums nicht mehr einen gleichen Reichthum an Schönheit und unerwarteten Aufschluss über die Höhe und Ausbreitung des antiken Kunstlebens gewährt, nicht mehr ein gleich lebhaftes Interesse in den weitesten Kreisen von Künstlern, Kunstfreunden und Gelehrten erregt, wie die neuen Funde in Tanagra. Sie versprechen als Muster und Anregung für die moderne Kunstindustrie in ähnlicher Weise epochemachend zu werden, wie die pompejauischen Bilder für das moderne Dekorationssystem epochemachend gewesen sind.

Damals hat man zuerst aus einer grösseren Masse von Beispielen lernen können, wie antike Malerei und malerische Dekoration und Oruamentik aussah. Die Aufdeckung der Gräber von Tanagra hat zum ersten Male der modernen Welt vor Augen gestellt, was antike polychrome Skulptur war; und während die pompejanischen Gemälde der römischen Kaiserzeit angehören, sind die Statuetten aus Tanagra Originale aus der Epoche Alexander's des Grossen. Diejenigen unter denselben, welche sorgfältig ausgeführt und gut erhalten sind, sind Gestalten von so ausserordentlicher Schönheit der Erscheinung in Form, Haltung, Gewandmotiven und Färbung, dass sie jeden Beschauer unwiderstehlich zur lebhaftesten Bewunderung hinreissen.

Die Publikation, deren wissenschaftlicher Werth dadurch verbürgt wird, dass sie von der Centraldirektion des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts zu Berlin, Rom und Athen ausgeht, bietet eine Auswahl der schönsten und charakteristischsten tanagräischen Mädchengestalten und Amoretten, welche in den grossen öffentlichen Museen und Privatsammlungen vorhanden sind. Die Zeichnungen und Aquarelle sind nach den Originalen selbst von dem Historienmaler Herrn Ludwig Otto in vollkommenster Weise ausgeführt worden; die vorzüglich schönen und gelungenen Radirungen von Herrn J. F. Deininger in München, die polychromen Drucke endlich sind von dem Königlichen Hofkunstinstitut des Herrn Otto Troitzsch in Berlin hergestellt worden; sie dürfen — in derselben Weise wie die Hildebrandt'schen Landschaftsbilder — als Meisterwerke technischer Reproduktion bezeichnet werden und siud von den höchsten Autoritäten als solche anerkannt.

Der Text giebt in allgemein verständlicher Form das für die Kenntniss und Beurtheilung der ganzen Gattung Nothwendige. Er ist für die Fachmänner dadurch, dass in ihm zum ersten Male Fundberichte von Augenzeugen bei den Ausgrabungen in Tanagra mitgetheilt werden, besonders werthvoll.

Neuer Verlag

von **E. A. Seemann** in Leipzig.

SCHLOSS STERN

bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeb. von **Ph. Baum.**

Autographirt von demselben und M. Haas.

40 Tafeln. gr. Fol. cart 16 Mark.

(Separatabdruck aus „Italienische Renaissance" auf grösserem Format.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

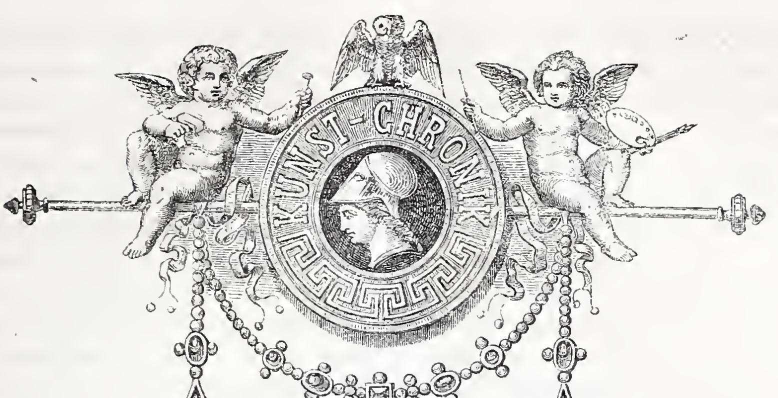
Beiträge
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

13. Dezember

Nr. 9.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1877.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Vom Christmarkt. II. — R. Lucae †. — Stuttgart: Ausstellung; Belvedere in Wien; Kasseler Kunstverein; Aquarelle von Gebrüder Ritter. — Ernst Curfeß; Bildhauer Steiner. — Inserate.



Aus der Grote'schen Scott-Ausgabe.
Eine Sage von Montrose, illustr. von Gert Johann.

Vom Christmarkt.

II.

Von den Lichtdruckpublikationen, welche darauf berechnet sind, den reichen Schatz an Kupferstichen, Malerradirungen und Formschnitten, den die Jahrhunderte seit den Zeiten Mantegna's und Schongauer's aufgehäuft, dem allgemeinen Studium und Genuß zugänglich zu machen, verdient in erster Linie das von J. E. Wessely, Sekretär des k. Kupferstichkabinets in Berlin, herausgegebene umfassende Werk: Das Ornament und die Kunstindustrie in ihrer geschichtlichen Entwickelung auf dem Gebiete des Kunstdruckes hervorgehoben zu werden (Berlin, Nicolai). Dasselbe ist auf 3 Bände zu je 100 Blatt angelegt. Die zwei ersten sind heuer vollständig geworden, der dritte, den Kunstdrucken des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet, steht im Laufe des nächsten Jahres zu erwarten.

Ein verwandtes Werk italienischen Ursprungs wollen wir hier nicht unerwähnt lassen, die von Carlo Pini, dem Conservator der Galerie der Uffizien, nach Handzeichnungen, Stichen und Formschnitten der von ihm verwalteten Sammlungen im eigenen Verlage herausgegebene Ornamentensammlung*), die durch die Verlagshandlung dieses Blattes zu beziehen ist. Namentlich interessant und belehrend für Lehrer und Schüler des Dekorationsfaches sind die zahlreichen Skizzen und Entwürfe zu Wand- und Deckenmalereien, die, aus der Hand der Meister des Cinquecento hervorgegangen, uns staunen machen über die Leichtigkeit des Schaffens und die Fülle der schöpferischen Phantasie, die jenen goldenen Zeiten der Kunst zu Gebote stand.

Die Verlagshandlung von Paul Neff in Stuttgart, die sich vorzugsweise mit Lichtdruckpublikationen befaßt, hat dem früher von ihr unternommenen und bis zur 40. Lieferung fortgesetzten Sammelwerke: Die Klassiker der Malerei, herausgegeben von P. F. Krell, ein neues Unternehmen angeschlossen, welches in gewissem Sinne das vorausgegangene ergänzt. Die Klassiker der Malerei werden uns in lichtdrucklichen Vervielfältigungen von Kupferstichen vorgeführt, die von dritter Hand, von Kupferstechern von Fach, besorgt wurden, „Die Kunst für Alle“, wie das neue Unternehmen, freilich nicht sehr glücklich, getauft ist, befaßt sich hingegen mit Maler-

*) 476 Ornamenti vari per servire a diverse arti riprodotti dai disegni originali e dalle stampe rare della R. Galleria di Firenze.

radirungen, Malerstichen und Formschnitten, also den unmittelbar oder doch ohne das Zwischenglied einer gezeichneten Kopie auf das Papier gebrachten Kunstgebilden der malerischen Phantasie. Die Auswahl der Blätter besorgt der auf dem Gebiete der Kupferstichkunde heimische Kunsthändler Gutekunst in Stuttgart. Bei beiden Werken ist es auf eine kunsthistorische Folge von 100 Blättern abgesehen, ohne daß jedoch in der Reihenfolge der Lieferungen die Chronologie beobachtet wird. So enthält die erste Lieferung z. B. einen Stich von Dürer und das Hundertguldenblatt von Rembrandt. An letzterem kann man recht deutlich die Leistungsfähigkeit der Lichtdruckpresse ermessen. Es ist geradezu erstaunlich, wie klar und bestimmt auch die zartesten Taillen des Originals zum Vorschein kommen; die tieferen Schattenpartien erscheinen dagegen zu massig und schwer. Der Sammetton des Kupferdrucks ist eben mit der fetten Farbe der photographischen Presse ebensowenig zu erzielen wie mit der lithographischen oder der Buchdrucker-Presse.

Das lebhafte Interesse, welches sich neuerdings, angeregt durch die von R. Dohme besorgte Publikation des Berliner Königsschlosses, den Werken Andreas Schlüter's zugewandt, hat ein Unternehmen gezeitigt, dem die Gunst aller Freunde echter und ursprünglicher Kunst sicher sein wird. Wir meinen: „Die Masken sterbender Krieger im Hofe des Zeughauses zu Berlin" (Berlin, Polytechnische Buchhandlung). Auf 24 Tafeln in groß Quart erscheinen diese Schreckbilder des Krieges in vollendet schönem Druck von Jacoby & Prager nach Originalaufnahmen ausgeführt. Wer noch zweifeln könnte an der Größe des Meisters, dem leider die volle Mittagssonne königlicher Gunst fehlte, um seine ganze Kraft entwickeln zu können, den müssen diese gewaltigen Köpfe zu der Ueberzeugung bringen, daß von Michelangelo bis auf den heutigen Tag kein Bildhauer so tief und eindringlich die Poesie des Schmerzes vorzutragen, das Grausige und Entsetzliche durch die Kunst des Meißels zu verklären gewußt hat. Von Dohme's kundiger Hand ist der geschmackvoll ausgestatteten Mappe ein einleitender Text beigegeben.

Ebenfalls eine Reihe von Kriegerköpfen, aber von solchen, die noch zum größten Theile auf dem zugehörigen Rumpfe sitzen, führt uns eine Mappe vor, die im Verlage von Paul Bette in Berlin erschienen ist. Es sind A. v. Werner's „Studienköpfe", meist entworfen während der Belagerung von Paris und zum Theil als Unterlage benutzt für das Bild der „Kaiserproklamation in Versailles". Es sind im Ganzen 42 Blätter, weiß, auf grauen Karton gezogen, die, abgesehen von der künstlerischen Leistung, als Galerie berühmter Zeitgenossen ein allgemeines sachliches Interesse haben.

Dem gefeierten Namen Werner's begegnen wir ferner in Verbindung mit einer niedlichen Ausgabe von Scheffel's „Bergpsalmen" (Stuttgart, Bonz & Co.), in welche sechs Lichtdruck-Illustrationen eingestreut sind, die dem hübschen Buche zu besserer Zierde gereichen, als der wunderliche Einband mit seiner pappenen Imitation eines messingenen Buchbeschlags. Solchen buchbinderlichen Scherzen sollte bei ernsthaften Büchern kein Spielraum gewährt werden.

Damit wären wir denn bei den illustrirten Klassikern jüngsten Datums angelangt. Nachdem Scheffel den illustrirenden Angriffen der Verleger photographischer Bilder-Albums glücklicher Weise nicht erlegen, aber doch sehr lebhaft ausgesetzt gewesen ist, scheint nunmehr Gustav Freytag, der vielgelesene, an die Reihe zu kommen. Von zwei Seiten hat man sich über den ergiebigen Stoff hergemacht. Karl Röhling hat in 10 Blättern „die Ahnen" illustrirt (Berlin, Bette), und eine Vereinigung bewährter Künstler ist darüber aus, in 24 Blättern die Hauptfiguren der sämmtlichen Werke des Dichters in den interessantesten Situationen vorzuführen. Diese im größten Stile von der Verlagshandlung von Edwin Schlömp in Leipzig angegriffene „Gustav-Freytag-Galerie" hat ihre Vorzüge wie ihre Mängel in der Mannigfaltigkeit der dabei behilflichen Künstlerkräfte. Es ist von hohem Interesse, so viele treffliche Zeichner mit ihrem Stoffe ringen zu sehen. Dem einen gelingt das, dem andern jenes, während ein Einzelner kaum die kühne Aufgabe, den ganzen Freytag von Ingo bis auf Konrad Bolz zu illustriren, befriedigend zu lösen vermöchte. Unter den uns vorliegenden ersten Blättern ist das anmuthigste von Herm. Kaulbach erfunden: „Imma als Gast beim Grafen Gerhard." Sehr begreiflich und auch ohne Unterschrift erkennbar sind Herterich's Bolz und Piepenbrink in der köstlichen Scene, die den Glanzpunkt der „Journalisten" bildet. G. Spangenberg's Luther ist gut gemeint, aber etwas lahm und unbedeutend, die Scene außerdem nicht die glücklichste in „Marcus König". A. v. Heyden schildert die Erscheinung des ermordeten Königs in der Sage von Hailaga und Siguruna, Liezen-Mayer Ingo's und Irmgard's Untergang, O. Wisnieski Anton's Begegnung mit Leonore in „Soll und Haben" u. s. w. — Röhling's Freytag-Bilder sind uns noch nicht zu Gesicht gekommen, weshalb wir uns eine nähere Besprechung vorbehalten.

Seitdem im Jahre 1867 die Verlagsrechte aller vor 1837 verstorbenen Schriftsteller in Freie fielen, hat sich eine lebhafte Konkurrenz in der Veranstaltung von Klassiker-Ausgaben entwickelt, die theils nach dem Grundsatze „Billig und schlecht" arbeitete, theils aber ernsthafte und lobenswerthe Versuche machte, durch Schönheit der Ausstattung und Korrektheit des Druckes das

von den ehedem berechtigten Verlegern Geleistete zu überbieten. Es lag nahe, auch an den äußeren Schmuck, an den typographischen Zierrath zu denken, um dadurch der neuen und neuesten Ausgabe eines Goethe, Schiller rc. einen äußerlich sofort in die Augen springenden Vorzug aufzuheften. Gleichwohl sind, abgesehen von wenigen, nur für gespickte Börsen berechneten Prachtwerken, zu denen die Lieblinge der Nation den Text spenden mußten, keine Klassiker-Ausgaben zu Markte gebracht, deren dekorative Ausstattung auf Klassicität Anspruch erheben könnte. An Illustrationen, an eigentlichem Bildwerk hat es freilich nicht gemangelt, und es verdient immer erneute Anerkennung, was namentlich die Grote'sche Verlagshandlung in Berlin in dieser Hinsicht geleistet hat. Sie darf mit gerechter Selbstzufriedenheit auf die stattliche Reihe der von ihr publicirten Klein-Oktavbände blicken, denen sich in diesem Jahre wiederum vier neue angeschlossen haben, nämlich der 9., 10., 11. und 12. Band von Walter Scott's Werken, in deutscher Uebersetzung herausgegeben von Benno Tschischwitz, illustrirt von verschiedenen, unsern Lesern schon von früherer Gelegenheit bekannten und durch die beigefügten Illustrationsproben auf's Neue empfohlenen Künstlern. Immerhin ist mit diesen verdienstlichen Bestrebungen das Ideal einer wahrhaft klassischen Klassiker-Ausgabe nicht erreicht, und wir glauben nicht irre zu gehen, wenn wir die Vermuthung aussprechen, daß die allzeit auf Verbesserung und Verschönerung ihrer Produktionen bedachte Firma sich schon lange mit dem Gedanken befaßt, einen Versuch in groß Oktav, größeren Lettern und mit einem etwas anders formulirten Schema für den bildlichen Schmuck zu wagen. Dieses Schema würde vor Allem auf die typographische Ornamentik Rücksicht zu nehmen haben, die eigentliche Illustration aber auf ein kleineres Maß beschränken, ihr eine sich dem Text bescheiden unterordnende Nebenrolle anweisen müssen; denn die bildmäßig abgeschlossenen, in satten Tönen ausgeführten Holzschnitte werfen sich doch gar zu sehr in die Brust und gleichen dabei in manchen Fällen der naseweisen Mücke, die sich einmal dem Hirsch auf's Geweih setzt.

Mit der typographischen Ornamentik ist es nun freilich ein eigen Ding. Der erste schüchterne Versuch der Wiederbelebung der Kopfleiste und des Schlußstücks, wie sie bei Eingang, beziehungsweise Ausgang eines Kapitels noch im vorigen Jahrhundert in besser ausgestatteten Büchern Mode waren, datirt, wenn wir nicht irren, von 1868, wo eine sehr hübsche Ausgabe von Goethe's Hermann und Dorothea im Verlage von Quandt & Händel in Leipzig erschien. Dieser Versuch fand wenig Beachtung, zum Theil wohl deßhalb, weil die Zierstücke von einer etwas nüchternen Erfindung waren und weil das Auge des gebildeten Deutschen an die Betrachtung solcher Kleinigkeiten nicht gewöhnt war. Die Bibliophilen, die solche und andere, das Buch zu einem Pretiosum erhebende Dinge, z. B. den Pergamentband à la Grollier mit Goldfileten in Handdruck, zu würdigen wissen, mußten erst erzogen und mit der Muttermilch der alten Meister genährt werden, bevor derartige typographische Erzeugnisse festeren Fuß fassen und Künstler von gestern und heute sich an die Aufgabe wagen konnten, mit den alten Ornamentisten in Konkurrenz zu treten. Dieses früheste Stadium der modernen deutschen Bibliophilie kennzeichnen die reizenden, von Velhagen & Klasing in Bielefeld veranstalteten und von W. Drugulin in Leipzig auf Büttenpapier gedruckten Sedezbändchen, sodann auch die bei A. Dürr in Leipzig erschienene Großoktav-Ausgabe der Gedichte Michelangelo's, die bei Peter Flötner, Glockendon rc. eine so große Anleihe erhob, daß das Buch fast mehr eine Mustersammlung typographischer Zierstücke als sonst noch etwas zu sein scheint.



Aus der Grote'schen Scott-Ausgabe.
Der Abt, illustr. von Ad. Schmitz.

Allmählich bemüht sich nun aber doch der ornamental gesinnte Drucker und Verleger, den beschränkten Standpunkt des Archaismus zu verlassen. Das baare Geld aus der wurmstichigen Truhe unserer Altvordern ist ja bald ausgegeben, zumal wenn es so verschwendet wird, wie bisher, und wenn man, unbekümmert um die geometrische Form, um Breite und Länge, um die Art der zeichnerischen Behandlung oder den stilistischen Charakter der Erfindung Kopfleiste und Schlußstück da nimmt, wo man sie gerade findet. Die neue Welt will aber Neues sehen, und wenn sie merkt, daß auch unsere Zeit nicht so ganz von den Musen verlassen ist, wie Schwarzseher behaupten, so werden die Curiositäten

(vor allen Dingen die verschnörkelten und verzopften Initialen der deutschen Druckschrift, die neuerdings epidemisch zu werden anfangen) bald außer Kurs kommen. Aber der Meister muß erst über die Schwelle treten, damit der Besen wieder Besen werde und bleibe; mit den künstlerischen Zauberlehrlingen kann der Buchhandel zu Nichts kommen.

Und solcher Meister, echter Kleinmeister von Geblüt und architektonischer Schulung melden sich nach und nach immer mehr. Das Bedürfniß weckt das Talent, gerade so wie Gelegenheit Diebe macht. Einem der liebenswürdigsten Meister solcher Art begegnen wir heuer zum ersten Male und zwar in einem durch den Namen des Herausgebers, Friedrich Bodenstedt, gut empfohlenen Unternehmen der Verlagshandlung von W. Spemann „Kunst und Leben. Ein neuer Almanach für das deutsche Haus". Dieser Almanach nimmt den Gedanken der lange aus der Mode gekommenen Taschenbücher wieder auf, die zu Ende des vorigen Jahrhunderts und noch in's 19. hinein bis auf die vierziger Jahre fast die einzige Sonntagsschüssel darstellten, aus der dem Bürgerhause neben den neuesten Versen und Novellen strebsamer Poeten auch ein Stückchen Kunst von der Hand eines um's liebe Brod sich quälenden Kupferstechers zugebrockt wurde. Die Art und Weise, wie hier das Alte neu belebt ist, zeugt von Geschick und gutem Geschmack. Wir reden nicht vom Inhalt, von welchem den Leser dieser Blätter indeß „Eine Künstlerfahrt nach Frankreich" von C. v. Binzer lebhaft interessiren dürfte, sondern von der Ausstattung. Ein mäßiger Großoctavband lacht uns gleich beim Aufschlagen mit einer reizenden Niello-Umrahmung (weiß auf schwarzem Grunde) entgegen, und ein von Hecht ausgeführter Holzschnitt nach einer Zeichnung von Fried. Aug. Kaulbach, der als Titelbild vorgeheftet ist, läßt uns von vornherein Gutes erwarten. In der That sind auch die übrigen Holzschnitte, die nicht als Illustrationen zum Text, sondern als freigeborene Kinder der Phantasie zwischen einzelnen Bogen eingeschaltet sind, schon werth, daß man sie ansieht und wiederholt betrachtet. Von den Urhebern der sechs Zeichnungen weiß Friedrich Pecht in dem einleitenden Kapitel „Unsere Künstler" viel Hübsches zu sagen, ohne jedoch ein Wort über den Ornamentisten fallen zu lassen, dessen Schöpfungen gerade diesem Buche ein Merkmal der Schönheit, einen besonderen Reiz vor tausend anderen verleihen. Der Ungenannte ist der Maler Thiersch in Rom. Das ganze Füllhorn seiner Phantasie scheint er ausgeschüttet zu haben, um in fein abgewogener, lebendig bewegter Zeichnung bald hier bald dort die leeren Stellen des Buches mit anmuthigen Einfällen zu besetzen, die uns frisch und duftig anmuthen, wie die ersten Veilchen um die Frühjahrszeit. Eine Probe mitzutheilen, hat uns der Verleger bereitwilligst in den Stand gesetzt.

Aus der Grote'schen Scott-Ausgabe.
Das Herz von Midlothian, illustr. von Jos. Watter.

Was an illustrirten Neuigkeiten sonst noch vorliegt, sind größtentheils Fortsetzungen und Schlußlieferungen früher schon registrirter Werke. Dahin gehören „Das Schweizerland" von Woldemar Kaden (J. Engelhorn in Stuttgart), abgeschlossen mit der 28. Lieferung, und die „Bilder aus Elsaß-Lothringen", gezeichnet von Robert Aßmus und mit Text versehen

von Karl Stieler (Neff in Stuttgart), welches Werk mit dem dritten Bande zu Ende gedieh. Von beiden brachten wir schon im vorigen Jahre einige Illustrationsproben und beschränken uns deßhalb heute auf die Versicherung, daß das artistische Programm hier wie dort mit ungeschwächten Mitteln durchgeführt wurde. Einen mehr lehrhaften Zweck, als diese ethnographischen Prachtwerke, verfolgt das bereits in zweiter Auflage bei W. Spemann in Stuttgart erschienene „Geographische Hausbuch" unter dem Titel „Die Erde und ihre Völker", von Friedrich von Hellwald. Die 330 Text- und 50 ganzseitigen Illustrationen, mit denen die zwei Bände geschmückt sind, rühren von neun verschiedenen Zeichnern her, unter denen die Namen von Lorenz Ritter, F. Keller-Leutzinger, Theodor Weber und Ernst Heyn in deutschen Landen einen guten Klang haben.

Auf dem Gebiete der populären Kunstgeschichte die bemerkenswertheste Erscheinung ist das von Rob. Dohme herausgegebene Werk „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit" (Leipzig, E. A. Seemann), aus welchem den Lesern dieser Blätter wiederholt Probeillustrationen vorgeführt wurden. Die erste Abtheilung des umfassenden Werkes, die Niederländer und Deutschen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts begreifend, ist vor Kurzem vollständig geworden und liegt in zwei stattlichen Hochquart-Bänden vor. Die Lieferungsausgabe hat sich indeß schon tief in die Italiener des Quattro- und Cinque-Cento hineingearbeitet, auch einige Franzosen und Spanier fanden bereits ihre Bearbeiter, so daß der Abschluß des Ganzen in nicht gar zu langer Frist zu erwarten steht. — Die in demselben Verlage erschienenen „Kunsthistorischen Bilderbogen" haben ihre Zahl auf 120 mit circa 1200 einzelnen Abbildungen, gebracht. Für die Richtigkeit des Gedankens, der die Verlagshandlung bei der Herausgabe dieser Kunstgeschichte in Bildern mit erklärenden Unterschriften geleitet, spricht der Umstand, daß die erste Sammlung schon zum dritten Male neu gedruckt werden mußte, und daß bereits eine Ausgabe für Holland, sowie eine andere für Amerika theils erschienen theils unter der Presse ist. Die fünf ersten Sammlungen führen die Geschichte der Architektur und Plastik bis zu ihrem Höhepunkt im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts und können in einer hübschen Mappe oder auch gebunden bezogen werden.



Aus „Natur und Leben", von Friedr. Bodenstedt.
Verlag von W. Spemann in Stuttgart.

Wir reihen hier noch zwei andere kunsthistorische Prachtwerke ein, zu deren Herstellung der Farbendruck und die Radirung herangezogen wurden, „Griechische Thonfiguren aus Tanagra", herausgegeben von R. Kekulé (Stuttgart, Spemann) betitelt sich das eine, „Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Decorationssystem" (Leipzig, Seemann) das andere. Letzgenanntes Werk bringt auf 44 Tafeln in Farbendruck die bemerkenswerthesten Stücke der Münchener Vasensammlung, nach Zeichnungen von Th. Lau, mit Details, Durchschnitten und Maßen. Die Einleitung besorgte Heinr. Brunn und den erklärenden Text derselbe berühmte Archäologe in Verbindung mit P. F. Krell. Die merkwürdigen Funde in Böotien haben in dem erstgenannten Werke eine Publikation erfahren, deren Opulenz aufrichtige Bewunderung verdient. Zwölf Blätter sind chromolithographisch und fünf in Radirung hergestellt. Den wissenschaftlichen Werth dieser beiden Werke zu würdigen, wird einer andern Gelegenheit vorbehalten werden müssen.

Im Uebrigen hat die Farbendruckpresse seitens des Verlagshandels heuer wenig Beschäftigung gefunden. Nur der Geist Eduard Hildebrandt's ließ die Hände sich rühren, um mit vier neuen Blättern die Sammlung von Aquarellen des großen Farbenvirtuosen, die sich im Besitz des Kaisers von Deutschland befinden, zum Abschluß zu bringen. Wir haben der unter dem Titel „Aus Europa" bei R. Wagner in Berlin erschienenen Sammlung zu wiederholten Malen mit Auszeichnung gedacht und können uns daher darauf beschränken den Inhalt der letzten Lieferung zu verzeichnen: Schloß Blankenburg, Bodöe (Norwegen), Parthie von der Insel Wight und Eaton College (England).

Sn.



Aus „Natur und Leben", herausg. von Fr. Bodenstedt. Verlag von W. Spemann in Stuttgart.

Todesfälle.

Richard Lucae, Direktor der Berliner Bauakademie, im April 1829 in Berlin geboren, starb daselbst am 26. Novbr.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Stuttgart.** Eine ungewöhnlich große Anzahl interessanter Bilder befand sich in den letzten Wochen in der permanenten Kunstausstellung von Herdtle und Peters und der Besuch des Publikums war auch ein ausnahmsweise zahlreicher. Makart's „Sommernachtstraum" fand eine sehr getheilte Beurtheilung und zeigte den Künstler keineswegs auf der Höhe seines Könnens. Ein Bild von Emilie Weisser, die hier ihre Studien gemacht, hatte die schon oft gemalte Mignon zum Gegenstande. Da Jeder sich sein eigenes Ideal von dieser reizvollen Schöpfung Goethe's zu bilden pflegt, wird keine auch noch so vorzügliche Darstellung einem Jeden ganz genügen. So dürfte auch unsere Künstlerin, wenn sie auch ihre schwierige Aufgabe mit feiner Empfindung und sinnigem Verständniß zu lösen bestrebt war, nicht bei Jedermann ungetheilten Beifall finden. Jedenfalls aber verdient das namentlich in der feinen Auffassung des Kopfes sich aussprechende Talent der Aufmunterung und Förderung. Ein treffliches Genrebild bot Math. Schmidt in seiner „Sittenlehre". Auch „Das beneidete Frühstück" von Eberle verdient Lob. Dagegen schien uns die „Recitation" von L. v. Hagn etwas flau und verschwommen in der Behandlung. Gar absonderlich waren wieder zwei Bilder von Thoma, von denen wir den „Sonntagmorgen" mit seiner ungemein naturwahren Stimmung der poesielosen Personifikation der „Nacht" bei weitem vorziehen. Wir erwähnen ferner als bemerkenswerth: Correns', des frühverstorbenen, „Jungen Italiener", ein Blumen tragendes Mädchen von Fräul. Froriep, „Kleine Mädchen, ein Puppenkleid nähend" von Petronella Peters, Schreyer's „Beduinenkampf", ein weibliches Bildniß von Gaupp und eine „Heerde" von Braith, ein Meisterstück charakteristischer Auffassung. Unter den Landschaften zeichnete sich das „Kirchenfest in Frascati" von A. Flamm durch Feinheit der Stimmung aus. Von guter Wirkung war eine große, breit behandelte „Dorfstraße" von Hofelich in München, recht fein empfunden und solide durchgeführt eine Frühlingslandschaft von R. Heck. Albert Arnz schilderte die großen Kaskaden der Villa Conti in Frascati, W. Funk das Schloß Chillon bei drohendem Gewitter. Sehr Gutes fand sich auch unter den Aquarellen. Das „Märchen vom Brüderlein und Schwesterlein" von Geißler in Nürnberg fesselte in hohem Grade durch poetische und phantasievolle Komposition. Den vier Illustrationen zu Gedichten Ed. Mörike's von Kepler fehlt noch die Feinheit der Formvollendung. P. L. Ritter glänzte wieder durch eine Ansicht von Nürnberg. Ferner sind noch hervorzuheben eine Ansicht der neuen, nach dem Plane des Oberbauraths v. Egle erbauten katholischen Kirche von Max Bach und H. Herdtle's Motive aus Ambach und Schwäbisch-Hall. Die Skulptur war durch zwei Medaillon-Reliefs in weißem Marmor von A. Donndorf, Bildnisse des Hofraths Kestner und des Prof. Mendelssohn, vortrefflich vertreten, beides so fein individualisirte Charakterköpfe, wie sie wohl nicht besser dargestellt werden können.

* Die k. **Belvedere-Galerie** in Wien hat eine interessante Bereicherung erhalten. Das in Wiener Fachkreisen bekannte Bild: „Rudolf von Habsburg, wie er dem Priester mit dem Allerheiligsten sein Pferd überläßt", eine gemeinsame Arbeit von Gonzales Coques und Achtschellings, ist vom Kaiser für das Belvedere angekauft worden. Ueber die Provenienz des Bildes ist Folgendes bekannt: Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts wurde es von dem bekannten Kunstfreunde und Kenner, dem Gouvernements-Rathe und Mitgliede der Akademie in Brüssel F. X. von Burtin für seine kleine, aber auserlesene Sammlung erworben. Im Jahre 1807 wurde von Wien aus die Erwerbung des Bildes für die kaiserl. Galerie angestrebt, aber Burtin's Forderung war für die damalige Zeit eine so hohe, daß sich die eingeleiteten Unterhandlungen wieder zerschlugen. Das unterdessen nach Wien gebrachte Kunstwerk blieb aber doch bleibend hier, indem es später in den Besitz des Grafen Apponyi überging. 1818 wurde die Apponyi'sche Sammlung versteigert, und der Gonzales Coques wechselte noch zwei Mal seine Besitzer, bis er jetzt, 70 Jahre später als die ersten Versuche zu seiner Erwerbung, doch endlich den gesicherten Verbleib in einer großen Galerie erlangte. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 110 Cent. hoch, 140 breit. In einer reich komponirten Landschaft mit weiter lichter Fernsicht und schattigem Waldessaum im Vorgrunde sieht man die Jagdgesellschaft nach vorne in den Wald eintreten. Rudolf von Habsburg zu Fuße, im Gefolge des reitenden Priesters und Sakristans, bildet den Mittelpunkt der Komposition, welche von der Darstellung, die man von diesem Gegenstande zu sehen gewohnt ist, insofern abweicht, als hier nicht der Moment des Anbietens des Pferdes durch Rudolf, sondern die Fortbewegung der Personen nach bereits geschehener Uebergabe des Pferdes oder vielmehr der Pferde — denn auch der Sakristan reitet, — gewählt wurde. Das Wasser scheint als schon überschritten angenommen zu sein, denn es befindet sich im Rücken der Personen Unter den von Gonzales Coques gemalten Figuren sind es besonders die Gestalten und vor allem die Köpfe der beiden reitenden Diener der Kirche, welche von überraschender Feinheit der Durchbildung sind, während Rudolf selbst und sein ferner stehendes Gefolge eine breitere Behandlung aufweisen. Von ganz besonderer Schönheit ist die Landschaft. Die Erhaltung des Bildes ist eine vortreffliche, und der Umstand, daß der k. Galerie zwei namhafte Meister, die bisher gefehlt haben, damit gewonnen wurden, läßt diese neueste Erwerbung des Belvedere als eine sehr glückliche erscheinen.

W. **Kasseler Kunstverein.** Die zu Ende des Monats Oktober geschlossene 37. große Gemälde-Ausstellung des Kunstvereins fand diesmal, wegen baulicher Veränderungen im Kunsthaus, in den Galerien des Meßhauses statt, woselbst die Gemälde im Ganzen eine recht vortheilhafte Ausstellung gefunden hatten. Leider ließ es sich freilich auch hier nicht vermeiden, daß eine große Anzahl derselben entweder zu tief oder zu hoch placirt werden mußte, was selbstverständlich der Wirkung der Bilder großen Abbruch that. Landschaften und Genrebilder waren an Zahl wieder vorwiegend, doch auch die Historienmalerei, sowie verwandte Fächer waren durch mehrere ansehnliche Werke vertreten. Wir beginnen unseren Ueberblick mit dieser letzteren Gruppe. Unter den Begriff des Historienbildes pflegt man in der Regel nur Darstellungen aus vergangener Zeit zu bringen. Die konventionellen Formen, unter welchen sich das moderne officielle wie nichtofficielle Leben abspielt, vertragen sich wenig damit und geben einem Bilde aus der Zeit, selbst wenn der Gegenstand an sich betrachtet als ein zeitgeschichtlich bedeutsamer erscheint, nur selten den Charakter einer historischen Darstellung. Gemälde wie die A. v. Werner's an der Siegessäule zu Berlin wird man indessen doch zu den Historienbildern rechnen müssen, und ebenso haben einige Darstellungen aus dem deutsch-französischen Kriege Anspruch auf diese Bezeichnung, wenngleich sie an der Grenze des Genrebildes stehen. Nur wenige Gemälde dieser Art waren auf der Ausstellung zu sehen, darunter jedoch eines von hervorragendem Werth: Camphausen's „Kaiser Napoleon wird vom Fürsten Bismarck am Morgen nach der Schlacht bei Sedan zum König Wilhelm geleitet". Durch frühere Ausstellungen und Besprechungen ist das virtuos gemalte Bild, bekanntlich Eigenthum der Verbindung für historische Kunst, den Lesern dieser Blätter bereits hinreichend bekannt geworden, und es genügt daher zu bemerken, daß dasselbe auch hier nach Verdienst gewürdigt wurde und ein Anziehungspunkt der Ausstellung war. Ein Gemälde von L. Kolitz in Düsseldorf stellt einen Moment aus der Schlacht bei Gravelotte dar. Hoch zu Roß und en face sehen wir in der Mitte des Bildes den König, wie er von einem sehr exponirten Standpunkte aus dem Gange der Schlacht mit gespannter Aufmerksamkeit folgt. Von der Linken, ebenfalls beritten, naht sich eben Moltke, um dem königlichen Oberbefehlshaber die Nachricht vom Eingreifen des 2. Armeekorps zu überbringen. Nächst ihm Bismarck und weiter zurück in mehr gedeckter Stellung das übrige Gefolge. Die Charakteristik der Hauptfiguren des Bildes ist im Ganzen wohl gelungen. Auch die Staffage ist gut gewählt und erhöht im Verein mit dem der Situation entsprechenden Gesammtton des Gemäldes dessen Wirkung. Auch dieses Bild ist Eigenthum der Verbindung für historische Kunst. Im gleichen Besitz befinden sich noch zwei andere Gemälde der Ausstellung, von Albert Baur in Düsseldorf und Eilif Peterssen in München. Ersteres Bild: „Paulus predigt zum ersten Male in Rom vor den Vorstehern der römischen Judengemeinde" ist vortrefflich in der Malerei wie in der Charakteristik der zahlreichen Figuren und schildert in lebendiger Weise jene Episode aus der an merkwürdigen Situationen und Gegensätzen so reichen wechselvollen Zeit des altchristlich-römischen Lebens. Einzelne Motive erinnern, abgesehen von dem realistischen Zuge, welcher durch das Ganze geht, an Anselm Feuerbach. Leider wirkt nur die Figur des Paulus selbst etwas unruhig. Das Gemälde von Peterssen, einem in München ausgebildeten jungen norwegischen Künstler, schildert in ebenso drastischer Weise eine Episode aus der dänischen Geschichte: „Christian II. von Dänemark unterschreibt das Todesurtheil des Grafen Tobern Oxe", welcher Gegenstand auch von Leopold Schefer in einer Novelle „Düvecke" behandelt worden ist. Das Gemälde zeigt ernstes Studium der alten Meister und ist in jener ungemein breiten und pastosen Weise angelegt und zum Theil auch ausgeführt, wie sie in neuerer Zeit in manchen Schulen beliebt geworden ist. Die meisten Gruppen und Gestalten, wie die des Königs selbst, seines Kanzlers, welcher ihm die Feder zur Unterschrift darreicht, des päpstlichen Legaten Archinbold, der Hofdamen der Königin, sind dem Künstler trefflich gelungen; weniger dagegen die der Königin selbst, die sich ihrem Gemahl, um das Leben des Verurtheilten bittend, naht. Diese „schöne Elisabeth" hat in ihrer Haltung noch etwas von der Gliederpuppe. In anmuthigem Gegensatz zu diesem Bilde steht ein größeres Gemälde von J. Grund, „Esther", und zwar sowohl in Beziehung auf Malerei und Zeichnung als auf den Gegenstand selbst. Man sieht die junge Königin, gefolgt von zwei jungen Mohren als Pagen oder Schenken, eine schöne, würdevolle Gestalt, die Stufen zum Gemach ihres königlichen Gemahls hinanschreiten — dies scheint wenigstens die Bedeutung des dargestellten Momentes zu sein — um diesen mit seinem Günstling Haman zum Gastmahl einzuladen, bei welcher Gelegenheit sie dann von Ahasver den Tod Haman's erwirkt, welcher den Untergang der Juden beschlossen hatte. Ein anderes Bild desselben Künstlers mythologischen Inhalts, „Diana und Endymion", befriedigt dagegen weniger. Die ziemlich modern aufgefaßte Figur der Göttin, deren Gewandung übrigens mit feinem Geschmack behandelt ist, mag noch hingehen, die des schlafenden Endymion aber ist zu akademisch behandelt und fahl und stumpf im Incarnat. Unter den Gemälden religiöser Richtung ist besonders ein sehr wirkungsvoll gemaltes Bild von B. Plockhorst in Berlin, „Christus und Magdalena", zu nennen.

(Schluß folgt.)

R. B. **Nürnberg.** In der permanenten Ausstellung des Dürer-Vereins hierselbst waren kürzlich vier große Aquarelle der trefflichen Architektur-Maler Gebr. Ritter ausgestellt, welche allgemein gerechtes Aufsehen erregten. Es sind Studien, welche sie in Prag vor der Natur gefertigt und an Ort und Stelle mit höchster Sorgfalt durchgebildet haben, welche daher durch ihre Unmittelbarkeit und Wahrheit vor andern ähnlichen Arbeiten vortheilhaft sich auszeichnen. Zudem sind sie mit malerischem Sinn aufgefaßt und mit technischer Meisterschaft behandelt, so daß sie zu den besten Leistungen der Aquarell-Malerei überhaupt gehören. Paul Ritter, dessen Arbeiten vor denen seines Bruders durch besondere Kraft und Tiefe der Farben sich auszeichnen, hat zwei Interieurs dargestellt, das Innere der Wenzelkapelle im Dom auf dem Hradschin und das Innere der Altneusynagoge. Die Erstere mit ihren mit böhmischen Halbedelsteinen incrustirten, altersgrauen Wänden, ihren halbverblichenen Wandgemälden, ihrer alten, mit Eisen beschlagenen Thür ist im höchsten Grade malerisch und besonders wegen ihrer Einzelheiten anziehend. Den Mittelpunkt des Bildes nimmt ein großer Leuchter aus Messing mit der Statue des heiligen Wenzel ein, einer Arbeit des berühmten Nürnberger Rothgießer-Meisters Hans Vischer, welchen die Bierbrauer der Altstadt Prag im Jahre 1532 zum Andenken an die Befreiung dieser Kirche von den Feinden hierher gestiftet haben. — Das zweite Aquarell, vielleicht noch wirkungsvoller als das erste, stellt jenes aus dem dreizehnten Jahrhundert stammende frühgothische Gebäude dar, welches, der Sage nach, von den ersten Flüchtlingen aus dem zerstörten Jerusalem hier erbaut worden sein soll. Links sieht man das eigenthümlich und interessant ausgestattete Allerheiligste, rechts eine große Anzahl prachtreicher Kronleuchter aus Messing. Am Gewölbe hängt eine große Fahne, ein Geschenk des Kaisers Ferdinand III. als Anerkennung für die im Jahre 1648 bei der Belagerung durch die Schweden bewiesene Tapferkeit. Ganz im Gegensatz zu diesen dunkel gehaltenen Interieurs hat Lorenz Ritter zwei Ansichten von Prag im hellsten Sonnenlichte dargestellt, nämlich den mitten in der Stadt belegenen, seit dem Jahre 1780 nicht mehr benutzten, alten Judenkirchhof mit seinen zum Theil uralten, jetzt zerfallenden Grabsteinen, von frischem Grün üppig umkränzt, und eine von der Höhe des Hradschin genommene, farbenprächtige Gesammt-Ansicht der herrlichen Stadt mit ihren Thürmen und Kuppeln, einer der schönsten Städte Mittel-Europa's. Auch diese Ansichten sind durch und durch wahr und in hohem Grade charakteristisch und zugleich malerisch und interessant.

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Bildhauer Ernst Curfeß in Rom,** ein geborner Württemberger, hat jüngst eine kleine Bronzestatue vollendet, die vielen Beifall findet. Sie stellt einen nackten Knaben in Lebensgröße dar, der einen Weinschlauch trägt. Er schlürft begierig aus einer Schale den edlen Saft; mit der andern Hand hält er den großen, zwischen die Knie geklemmten

Schlauch. Ausdruck und Stellung sind höchst lebendig, doch ist die Auffassung durchaus naturalistisch, und unseres Erachtens würde etwas mehr Idealität den Eindruck wesentlich gehoben haben. Die Figur ist vom Könige von Württemberg angekauft und soll im Park des Schlosses zu Friedrichshafen am Bodensee ihren Platz finden.

Im Atelier des **Bildhauers** Steiner in **Berlin** ist eine kolossale, aus amerikanischem Holz geschnitzte Idealfigur vollendet, welche als Gallion für das im Sommer dieses Jahres vom Stapel gelassene, auf den Schiffswerften des Stettiner „Vulkan" gebaute Kriegsschiff „Sedan" bestimmt ist. Es ist dies, wie die „Post" schreibt, eine geflügelte weibliche Gestalt, die mit den Händen einen Lorbeerkranz erhebt und dem Schiffe vorauszuschweben scheint. Sie personifizirt im Hinblick auf den Namen des Schiffes den Sieg von Sedan. Der Künstler hat für seine „Nike von Sedan" eine glückliche Inspiration aus der schönen Nike von Paionios gezogen, die bekanntlich zu den ersten Olympiafunden gehörte.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

20. Dezember

Nr. 10.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1877.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Vom Christmarkt. III. — Schweizerische Kunstausstellung von 1877. — Lionardo's Reiterstatue. — J. Portaels. — Oesterreichischer Kunstverein. — Kölner Dombau-Lotterie; Grote'scher Weihnachtsalmanach; Münchener Kunstakademie; Berliner archäologische Gesellschaft. — Amsterdamer Kupferstich-Auktionen. — Zeitschriften. — Inserate.

Vom Christmarkt.

III.

Wenn das kleine Volk, für welches die Christbescheerung das Hauptfest des ganzen Jahres ist, auf die Bilderbücher angewiesen wäre, die uns der Zufall auf den Tisch gelegt, so würde sich dasselbe in seiner Erwartung sehr getäuscht sehen. Allerliebst erfunden und von zum Theil sehr drolliger Komik sind die bunten Bilder, mit denen E. Klimsch ein in der literar. Anstalt in Frankfurt erschienenes Werkchen: „Unter'm Märchenbaum. Allerlei Märchen, Geschichten und Fabeln in Reimen und Bildern von H. Oswalt" ausgestattet hat. Fritz Werckmeister hat eine Sammlung von Zeichnungen à la Pletsch in Holzschnitt mit beigefügten Verschen unter dem Titel „Ein Stückchen Eden" veröffentlicht, ohne sein Vorbild in der Feinheit und Leichtigkeit des Machwerks zu erreichen (Berlin, Photogr. Gesellschaft). Eine kräftigere Kost bieten die „Schweizerischen Bilderbogen", ein Unternehmen der durch gute Leistungen bekannten xylographischen Anstalt von Buri & Jeker in Zürich. Der Inhalt der bis jetzt erschienenen 24 Bogen hat einen entschieden schweizerisch-patriotischen Charakter, und auf Belebung und Förderung des schweizerischen Nationalgefühls scheint es auch bei dieser Publikation in erster Linie abgesehen zu sein. Indeß hat die künstlerische Leistung, namentlich was die Beiträge von G. Roux, Conr. Grob, A. Bachelin und Victor Tobler anlangt, Werth genug, um auch über die Grenzen des Heimatlandes hinaus Freunde und Liebhaber zu finden. Für die jüngste Zeitgeschichte besonders werthvoll ist die durch acht Bogen laufende Schilderung der Schicksale der Armee Bourbaki's zur Zeit ihres Uebertritts auf schweizerischen Boden, vorzugsweise nach Skizzen von Bachelin, die durch die Uebertragung auf Holz in ausgeführter Zeichnung wenig von ihrer ursprünglichen Frische und Lebendigkeit eingebüßt zu haben scheinen. Sehr ansprechend ist auch der Gedanke, die Geschichte der Feuerwaffen durch Kriegsbilder zu illustriren, und Aug. Beck und C. Jauslin haben diese Aufgabe mit Geschick gelöst.

Eine neue Ausgabe von Mettenleiter's „Schriften-Magazin" (Erfurt, Bartholomaeus) empfehlen wir allen denjenigen zum Studium, die die Ab- und Irrwege kennen lernen wollen, zu denen sich die Kalligraphen alter und neuer Zeit durch das Streben nach Originalität à tout prix verleiten ließen. Es ist unglaublich, welche Verunstaltungen die Schriftcharaktere unter der Hand sonderbarer Schreibmeister haben erfahren müssen. Wenn diese Sammlung, wie es doch scheint, zunächst den praktischen Zweck im Auge hat, Vorbilder für Litho-, Typo- und andere Graphen zu liefern, so muß man sich entschieden abwehrend gegen dieselbe verhalten, oder doch den Wunsch aussprechen, daß sie um etwa ein Drittel ihrer 70 Blätter erleichtert werden möchte. Ein wirklich verdienstvolles Unternehmen würde es sein, wenn der Gedanke des Werkes einmal anders gefaßt und die Geschichte der Schrift in originaliter reproducirten, mit Angabe der Provenienz versehenen Beispielen dargelegt würde. Partielle Versuche dieser Art sind schon wiederholt gemacht, aber ein übersichtlich angeordnetes Werk mit stilistisch strengen Nachbildungen der Schreib- und Druckschrift, der gemeinen wie der verzierten Buchstaben aller Zeiten, soweit sich Schrift-

denkmale von ihnen erhalten haben, ist bisher ein frommer Wunsch geblieben. Wie sehr uns ein solches historisch geordnetes Schriftenmagazin Noth thut, läßt gerade die Mettenleiter'sche Sammlung erkennen, deren Herausgeber mit den Begriffen von Gothik und Renaissance mitunter sehr wunderliche Vorstellungen verbindet oder doch zu sehr kuriosen Vorstellungen über das Wesen dieser Stilarten verleitet.

In dieser kleinen Nachlese zu unserem Bericht I. und II. muß auch noch der neuen, d. i. vierten, umgearbeiteten Auflage von Bodenstedt's „Album deutscher Kunst und Dichtung" (Berlin, Grote) gedacht werden. Unstreitig nach Auswahl wie nach Ausstattung die empfehlenswertheste Anthologie moderner Lyrik, hat das liebe, freundliche Buch abermals eine Bereicherung durch treffliche Holzschnitte nach prächtigen Zeichnungen, vorzugsweise von R. Aßmus, erfahren. Der frühere überladene Einband hat einem edler gesinnten Nachfolger Platz gemacht. Schade, daß sich die Verlagshandlung nicht auch von dem Farbendrucktitel hat los machen können, dessen fliegende Putten in Tricots ebenso unerquicklich sind wie das formlose Rankenwerk, welches, an der leeren Luft hinaufkletternd, sie mit den Geistern der Erde in Zusammenhang zu bringen bestimmt zu sein scheint. Bei einer abermaligen neuen Auflage würde es sich auch empfehlen, dem Dichterverzeichniß eine Künstlerverzeichniß folgen zu lassen.

Zu den Prachtwerken, die ihr Dasein der Radirnadel verdanken, ist noch nachzutragen die 2. Hälfte des Städel'schen Galeriewerks (Leipzig, Seemann), von der fleißigen Hand Johann Eissenhardt's glücklich zu Ende geführt und von einem interessanten und belehrenden Texte von Veit Valentin begleitet. Unter den 16 neuen Blättern sind vorzugsweise die Meister des 15. Jahrhunderts, Italiener wie Niederländer, vertreten. Eines der gelungensten Blätter, welches einen wesentlichen Fortschritt des Stechers in der freien Führung der Nadel bekundet, ist ein Mondscheinbild von Aart van der Neer, eine vielbewunderte Perle der herrlichen Sammlung des Städel'schen Instituts.

Den Schluß machen wir mit einem Buche, dessen Inhalt einem der schönsten Feste gewidmet ist, die je in deutschen Gauen gefeiert wurden, und welches also in doppeltem Sinne eine empfehlenswerthe Festgabe bildet. Schade nur, daß, was es an bildlichem Schmuck enthält, gar zu sehr den Charakter der Improvisation an sich trägt. Wir meinen: Ein Kaiserfest im „Malkasten" zu Düsseldorf, mit einem Festspiel von Karl Hoff und 11 in Holzschnitt ausgeführten Originalzeichnungen von Andr. Achenbach, A. Baur ꝛc. herausgegeben von Dr. B. Endrulat (Düsseldorf, L. Voß & Co.). Je größer die Unterlassungssünde dieser Blätter in Bezug auf Schilderung der Düsseldorfer Kaisertage war, umsomehr möchten wir den Lesern das gut geschriebene Werkchen zur Beachtung empfehlen, welches, die flüchtige Festluft monumentalisirend, auch denen Freude bereiten wird, die dem am 6. und 7. September im ehemaligen Jakobi'schen Garten wogenden Gedränge fern geblieben sind. Das allegorische Titelbild wird der geneigte Leser gebeten nicht mit strengem Maße zu messen. Der gute Homer pflegt eben manchmal zu schlafen und die Allegorie ist eine spröde Schöne, die ihre Verehrer gern auf's Glatteis lockt. Dafür wird man an der Einleitung „Zur Geschichte des Jakobi'schen Gartens und des Malkastens in Düsseldorf" umsomehr Geschmack finden. Der zweite Abschnitt schildert die Vorbereitungen für die Festlichkeiten, der dritte den ersten und der fünfte den zweiten Theil des Festes, während der vierte das Festspiel von Karl Hoff enthält. Fünf der eingehefteten Holzschnitte veranschaulichen einzelne Theile der Wandeldekorationen dieses Festspiels, welche den Hintergrund für das gesprochene Wort bildeten. Der sechste Holzschnitt versucht den bezaubernden Eindruck des feenhaften Schauspiels festzuhalten, welches am zweiten Festabende die Zuschauer in Athem hielt. Die „Scene auf dem Nixenteich" bildete den unvergeßlichen Glanzpunkt des durch Musik, Kunst und Poesie gleicher Maßen getragenen Kaiserfestes, so daß selbst der schwache Abglanz, den der Holzschnitt von dem äußeren Arrangement zu geben versucht, immerhin den Werth eines lieben Erinnerungszeichens hat. Die Ausstattung des Werkes in Druck und Papier ist stattlich und des Gegenstandes würdig. Sn.

Die schweizerische Kunstausstellung von 1877.

Die schweizerische Kunstausstellung von diesem Jahre stand, was die Zahl wie die Güte der Bilder anbetrifft, der letztjährigen bei weitem nach. Wie ist diese Thatsache zu erklären? Hatten vielleicht unsere Künstler ihre beste Kraft der Tellskapelle-Konkurrenz gewidmet, die übrigens nicht nur in einheimischen, sondern auch in deutschen und französischen Blättern ausgeschrieben war, oder waren sie etwa schon mit Arbeiten für die Pariser Weltausstellung beschäftigt? Wir wissen es nicht, wollen jedoch hoffen, daß sie sich in Paris in regerer und würdigerer Weise betheiligen mögen, als sie es an der Tellskapelle-Konkurrenz gethan haben. Man hätte geglaubt, für Maler, die patriotisch empfinden und Sinn für das Monumentale haben, wäre es eine lockende Aussicht gewesen, an die Stelle der rohen Fresken, welche die kleine Kapelle auf der Tellsplatte am Vierwaldstätter See verunzieren, Werke zu setzen, die, aus der lebendigen Quelle der Tradition und des Volksgeistes geschöpft, der klassischen Stätte und des Dichtergenius, der sie weihte, würdig wären! Leider sind diese Erwartungen nicht in

Erfüllung gegangen. Die geringe Betheiligung, — bloß 16 Projekte wurden eingereicht, — der Umstand, daß sie nicht einmal sämmtlich als konkurrenzfähig in die Debatte der Jury gezogen wurden, der Urtheilsspruch, der nur ein relativer war, dies alles gestaltete das Resultat zu einem mehr negativen als positiven.*)

Doch zur Sache. Von den Historienbildern verdiente nur eins, von Rustige in Stuttgart, Beachtung, und selbst das ist kein Historienbild im strengen Sinne des Wortes. Es stellt dar, wie Holbein Heinrich dem VIII. von England und seiner Gemahlin Anna Boleyn den Entwurf zum Todtentanz zeigt. Dieser Moment ist aber nichts weiter als eine geschichtliche Licenz, die dem Maler allerdings Gelegenheit bietet, seine Gewandtheit in der Wiedergabe brillanter Stoffe und zeitgemäßer Kostüme zu zeigen. Diese Gelegenheit hat sich Rustige denn auch mit Erfolg zu Nutzen gemacht. Was sonst von Historienbildern ausgestellt war, gehört mehr in das Fach der historischen Genregemälde, so eine römische Wettfahrt von Boureard, der seine Pferdestudien offenbar auf dem Carrousselplatz gemacht hat.

Mit Bildern aus der biblischen Geschichte waren Balmer und Sandreuter vertreten. „Die Erziehung Maria's" von Balmer ist in Komposition und Behandlung ziemlich herkömmlich, jedoch gut gemalt, Sandreuter's „Rebekka" aber eine ganz sonderbare Erscheinung. Wenn der Maler diese Figur nicht Rebekka getauft hätte, so würde der Beschauer trotz Brunnens und Kruges schwerlich in ihr jene altehrwürdige biblische Gestalt gesucht haben. Sie gleicht in der That eher einer heiligen, mit Gewalt an einen Baum gebundenen Märtyrerin; es fehlen nur die Pfeile und ein weiblicher Sebastian wäre fertig. Das Kolorit ist extravagant und erinnert lebhaft an Böcklin, zu dessen Schülern Sandreuter wohl gehört.

Nach hervorragenden Porträts haben wir uns vergebens umgesehen. Es seien hier nur ein Idealporträt von Teschendorff und das Rothkäppchen von Stückelberg erwähnt. Ersteres eine Silvia**), die dem Beschauer dreiviertel en face gegenübertritt und einen Fruchtkorb trägt; sie hat schwarze Augen und üppig auf die Schultern herabwallendes Lockenhaar, letzteres ein anmuthiger Kinderkopf mit virtuos gemalter rother Kappe. Ein anderes Porträt Stückelberg's, „ein Knabe mit einem Blatt" war das vergangene Jahr ebenfalls zu sehen und wurde in dieser Zeitschrift*) bereits besprochen.

Die Leistungen im Genre sind einer ausführlicheren Besprechung werth. Bürnand's „Dominikaner im Klostergarten" zeigen die Tüchtigkeit der Schule, aus der dieser ernst strebende Künstler hervorgegangen. Es ist ihm gelungen, uns für seine jungen Mönche zu interessiren, trotz des Typischen, das in ihrem Aeußern liegt, und eine Folge davon ist, daß sie alle denselben strengen Ordensregeln unterworfen sind. Er hat mit Liebe jedem Einzelnen sein psychologisches Leben abgelauscht und jeden treffend charakterisirt. Den Einen führt er uns lesend vor, den andern, wie er Blumen pflückt, diesen am Brunnen sich erfrischend, jenen in seine Gedanken vertieft. Man hat dem Bilde Mattigkeit in den Farben vorgeworfen, allein der Maler war gezwungen, den Ton des Hintergrundes zu dämpfen, wenn die weißen Ordenskleider hervortreten sollten. Er mußte als Grundton ein mattes Graugrün wählen, denn nur so war es ihm möglich, das Problem, weiß als Dominante anzuschlagen, glücklich zu lösen. Das Kolorit wird übrigens noch wesentlich gehoben durch die paar Blumen im Vordergrunde und den rothen Schnitt des Buches. Das zweite Bild Bürnand's versetzt den Betrachter in eine Spinnstube aus der welschen Schweiz. Um ein runzliches Mütterchen mit Rembrandt'schem Gesicht sind die Spinnerinnen gruppirt, nah zusammengedrängt in dem niedrigen, dumpfen Zimmer, das vom matten Schein einer Lampe beleuchtet wird. Neben der Greisin gewahren wir die Jungfrau, neben dem Mädchen die Frau mit dem Säugling in der Wiege. An die Wand gelehnt steht ein Mann, seine Pfeife rauchend. Wie treu ist hier alles beobachtet: die Alte, die mit gefalteten Händen im Lehnstuhl eingeschlafen ist, die Aufmerksamkeit der Arbeitenden, und die Verschiedenheit im Gesichtsausdruck. Ein frommes, tiefangelegtes Gemüth spricht aus diesem Werk und eine gediegene Beherrschung der technischen Mittel; das Helldunkel hat Bürnand vortrefflich bewältigt. — Tobler hatte diesmal ein Genrebild „eine Partie Schach" geschickt. Die Partie findet in einem mit Holz getäfelten, mittelalterlich dekorirten Zimmer statt, in welches das Licht durch ein Fenster mit bemalten Scheiben fällt. Die schöne Spielerin ist dem Spieler, wenn nicht alles trügt, überlegen, das geht aus ihrer triumphirenden Miene hervor. Wir sehen sie en face, ihn im Profil, verlegen schlägt er die Augen nieder und denkt über einen Zug nach, um das verhängnißvolle Matt abzuwehren. Nach unserm Dafürhalten sind Tobler's Genrebilder seinen Reformationsbildern entschieden vorzuziehen. — „Fandango" von Kindler, dem leider zu früh gestorbenen, ist die Arbeit eines reifen, harmonisch durchgebildeten Künstlers. In

*) Wenn der Wortlaut des Konkurrenzausschreibens es nicht bedingt hätte, wäre überhaupt keine Arbeit prämiirt worden; so bekam Stückelberg, der unbegreiflicherweise seinen Tell links schießen läßt, den ersten Preis, Balmer in Luzern den zweiten und der Genfer Lossier eine Ehrenmeldung. Stückelberg hat ferner den Auftrag erhalten, ein neues Projekt auszuarbeiten.

**) Eine Abbildung im Bazar, 23. Jahrgang, Nr. 36.

*) Vgl. Jahrgang XII, Nr. 8.

einem geräumigen Hof mit umlaufendem Säulengang ist auf dem steinernen Fußboden ein Teppich ausgebreitet, auf dem sich eine schöne schwarzäugige Spanierin in graziösem Rhythmus nach den Klängen des Tambourin und der Guitarre bewegt. Unter den Zuschauern, von denen die Einen müssig dasitzen, die Andern den Takt mit den Händen schlagen, sind köstliche Figuren. Das Bild ist in Farbe und Komposition gleich gediegen und hätte gewiß einen Käufer gefunden, wenn der Preis nicht ein so hoher gewesen wäre. — „Der Trompeter" und „der Orgelmann" von Enrico Bartesago dürften nur von Wenigen bemerkt worden sein, wohl wegen des geringen Umfangs der Bildchen, denn was ihre Gediegenheit betrifft, so können sie sich mit dem Besten der diesjährigen Ausstellung messen. Besonders „der Orgelmann" zeugt von einer seltenen Treue der Auffassung. Das ganze Dorf, Alt und Jung, hat sich um ihn versammelt, voller Erwartung und Verwunderung, wie wenn es Aehnliches noch nicht erlebt hätte. Die Orgel steht auf einem primitiven Wagen, der von einem Esel gezogen wird, vor demselben ein Bube, welcher auf allen Vieren herangekrochen ist und ihm zu fressen giebt. Der Meister hat sich mit großer Liebe in die Gefühlssphäre der Kinder versenkt und ihre Bewegungen mit Sorgfalt studirt. Ein anderer guter Kleinmeister ist Quaglio. Die miniaturartige Behandlung seines Bildes: „Ein Wirthshaus bei München", ist sehr geschickt durchgeführt, in der Komposition kommt es jedoch denen Bartesago's nicht gleich. — Grob hat mit seiner „Schäferidylle" entschieden die Grenze seines Talents überschritten, er versucht den Geßner'schen Idyllenstil neu zu beleben und nicht eben mit Glück. Wir rathen dem tüchtigen Künstler, lieber beim Volksthümlichen zu bleiben; da ist er zu Hause, wie sein Bild „beim Schatz" wiederum beweist. — „Die Jahreszeiten" von Anna Fries sind hübsche dekorative Entwürfe, die, wenn auch skizzenhaft, doch laut für die Gewandtheit der Malerin im Komponiren sprechen. — Boßhardt's „Alchimist" ist technisch sauber gemalt, auch nicht schlecht komponirt, und doch läßt er kalt, was von der Glätte der Figuren herrühren mag; das Stillleben war das Interessanteste auf dem Bilde. — Von den übrigen Genrebildern seien hier nur noch die wichtigsten genannt, darunter zwei (Pendants) von Luigi Monteverde, aus dem Leben eines Musikers, im Roccocostil gehalten und an Meissonier erinnernd, ein nettes Kinderbild von Harrer, eine, was die Technik anbelangt, sehr bemerkenswerthe Arbeit von Prof. Hildebrand in Karlsruhe, endlich die Bilder von Hébert, die originell gedacht sind und ein dekoratives Talent verrathen. — Stückelberg's „Zigeuner an der Birs" waren schon im schweizerischen Salon von 1875 *) ausgestellt. Es wäre wünschenswerth, daß unsere Künstler sich möglichst wenig wiederholten und immer mit neuen Werken vor's Publikum träten. Unsere jährlich wiederkehrende Ausstellung soll, gleichsam ein Thermometer, die Entwicklung der einheimischen Kunstbestrebungen anzeigen, hat sich aber davor zu hüten, den Kunstmarkt zu sehr hervorzukehren.

*) Siehe Beibl. zur Zeitschr. f. bild. Kunst, X. Jahrgang, Nr. 43.

Gute Thierstücke waren nicht viele da; Koller und Eugène Girardet sind der Ausstellung fern geblieben. Es möge genügen „die Kühe an der Tränke" von Humbert zu erwähnen, ein Bild, das, wie die meisten dieses Meisters, auch landschaftliche Vorzüge hat; Anerkennung verdienen ferner die „Pferde an der Krippe" von Minna Stocks und der „Morgengruß im Stall" von Mali.

Wir wenden uns jetzt zur Landschaft, in erster Linie zu Stäbli, Fröhlicher, Veillon und Bocion. Stäbli's Landschaft, welche weitaus die größte und in vieler Beziehung auch die beste war, ist vom Schaffhauser Kunstverein aus dem Bundesbeitrage angekauft worden. Sein Motiv, das der Künstler wohl aus der Umgebung von München genommen hat, führt er uns in Abendstimmung vor. Nach einem regnerischen Tage klärt es sich endlich auf, ein starker Wind fegt das schwerlastende Wolkenmeer auseinander und peitscht die Bäume so gewaltig, als ob er sie entwurzeln wollte. Am fernen Horizont erscheint ein giftig gelber Streifen als Bote neuer Regengüsse. — Auch Fröhlicher hat sich eine Partie bei München zum Vorwurf gewählt, dieselbe aber im Gegensatz zu Stäbli in helle Stimmung gesetzt, sein Bild zeichnet sich besonders durch edle Linienführung aus. — Veillon und Bocion variiren unausgesetzt ihre geliebten Themata vom Genfersee, jedoch ohne darüber einseitig zu werden. Veillon hatte diesmal eine sehr wirkungsvolle ägyptische Landschaft ausgestellt „Ufer des Nils in Abendbeleuchtung", Bocion hübsche Bilder, die das Leben in Venedig vergegenwärtigen. — Sehr hervorragend ist die Landschaft „am mittelländischen Meer" von Stückelberg, eine Stimmungslandschaft, wie ähnliche von Böcklin in der Schack'schen Galerie in München zu sehen sind. Hinter Pinien versteckt liegt ein Schloß am Meeresstrande, im Vordergrunde lustwandelt, in Begleitung ihres Windhunds, das Schloßfräulein, sich der schönen Beleuchtung erfreuend. Das Bild liefert den Beweis für die vielseitige Begabung Stückelberg's. — Von Helene Stromeyer, der Tochter des berühmten Arztes, haben wir in Deutschland schon bedeutendere Arbeiten gesehen. — Knab's „Ruinen der Thermen des Tiberius" findet der Leser in den Münchner Bilderbogen (Nr. 518) wieder. — Castan, ein Schüler Calame's, holt sich seine Motive gern aus der Gegend von Paris und zwar von den Ufern der Oise, leider schickt er aber seine tüchtigsten

Werke nicht uns, sondern dem Pariser Salon — Der Altvater unter den schweizer Landschaftern, Diday, geht ihnen immer noch mit gutem Beispiele voran, er hatte nicht weniger als drei wackere Bilder auf der Ausstellung. Endlich seien noch die Leistungen von Geisser, Steffan, Gos, Ritz, Zündt und Robinet als beachtenswerth hervorgehoben. Besonders Robinet hat mit seinem „nebligen Morgen im Engelbergerthal" ein Bild geliefert, das von feiner Beobachtungsgabe zeugt und in seiner großartigen Naturwahrheit den Beschauer unwillkürlich mit fortreißt.

In Ausstellungen, die wie die unsrige einem Turnus unterworfen sind, kann begreiflicherweise die Schwesterkunst der Malerei, die Plastik, keine große Vertretung finden; die Werke des Bildhauers würden durch das viele Ein- und Auspacken ein zu großes Risiko laufen. Wenn wir in Winterthur die schönen Reliefporträts von Jullien, einem Schüler Düret's, bewundern durften, so war das eben ermöglicht, weil der Künstler am dortigen Technikum angestellt ist. Daß es der Schweiz keineswegs an hervorragenden Bildhauern fehlt, beweisen Namen wie Vela, Schlöth und Dorer.

Zürich, den 31. Oktbr. 1877. **Carl Brun.**

Kunstgeschichtliches.

Bg. Lionardo's Reiterstatue. Zu den Werken, welche Lionardo da Vinci in Mailand im Auftrage des kunstliebenden Herzogs Ludovico Sforza il Moro ausgeführt hat, gehört bekanntlich auch eine kolossale Reiterstatue dieses Fürsten, welche nicht in Broncegußausgeführt wurde und deren Modell im Jahre 1499 von den Franzosen zerstört sein soll. Man hat sich viele Mühe gegeben, ein Bild dieses, wie die Zeitgenossen rühmen, sehr bedeutenden Werkes zu finden, glaubte es in verschiedenen Skizzen zu sehen, welche in mehreren Sammlungen erhalten sind, kam bisher jedoch zu keinem sichern Resultate. Kürzlich hat nun Louis Courajod im königl. Kupferstichkabinet zu München eine alte Zeichnung gefunden und in Bd. XVI. der Gazette des beaux-arts publicirt, welche höchst wahrscheinlich nach dem Modelle selbst ausgeführt ist und die Frage nach der Beschaffenheit dieser Statue daher glücklich löst.

Personalnachrichten.

Jean Portaels ist zum Direktor der Kunstakademie in Brüssel ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Der österreichische Kunstverein hat in der zweiten Hälfte des November einem Theil der früheren Ausstellung seine diesjährigen Verlosungsstücke hinzugefügt, mit denen jedoch den Besuchern nur ein äußerst mäßiger Genuß bereitet wurde. Wir finden darunter kaum fünfzig Oelbilder, und diese sind mehr Bildchen als eigentliche Bilder, mit geringer Ausnahme ausschließlich wohlfeile Waare. Die meisten Nummern sind Tauschblätter von Stichen, Oelfarbendruckbilder u. dgl., von äußerst bescheidenem Kunstwerthe, nach denen Kunstfreunde keine allzu große Sehnsucht haben dürften. Und doch sind es bedeutende Summen, die damit der Kunst zufließen, wenngleich offen gesagt sein muß, daß die nach ernsten, edleren Dingen strebenden Künstler daran den geringsten Antheil haben. Nicht einmal der vervielfältigenden Kunst hat ein goldener Strahl gelächelt; die Vereinsblätter für die heurige Verlosung sind Lichtdrucke nach Kaulbach's bekannten Kartons „Lohengrin's Abschied" und „Tannhäuser's Wiederkehr" und dem Karton von Th. Pixis „Lohengrin im Brautgemache". Die Vereinsleitung trägt der Zeit Rechnung und hat den Freunden oder vielmehr den Freundinnen von Wagner's Muse diese Gaben beigestellt. — Von dem Nichtverlosbaren haben wir zu unserem letzten Berichte nur noch Weniges nachzutragen. G. Gaupp's „Brandschatzung eines Klosters" hat koloristischen Reiz und ist auch im Detail, namentlich den Klosterutensilien, gut gemalt, das Sujet jedoch zu abgebraucht, als daß das Bild noch sonderliches Interesse erregen würde. Th. Pixis hat abermals ein Bild aus dem Leben wandernder Schauspieler zur Ausstellung gebracht, welches ziemlich platt in der Farbe ist, doch manche gelungene Type aufweist; nur ist blutwenig Dramatisches unter diesen Dramatikern zu finden. Chelmonski's „Winterscene in Rußland" ist eiskalt in der Stimmung; bei H. Brunner's Gondelfahrt treffen wir eine gar noble Gesellschaft, mit feinem, schmeichelndem Pinsel gemalt. Lutterroth's „Winter in der römischen Campagna" hat hübsche Linien und prächtige Stimmung, doch schauen die schneebedeckten Berge des Hintergrundes etwas zu frostig hernieder und rücken die Landschaft zu weit in nördliche Breiten. Von G. Montlars hat sich ein Portrait der Prinzessin v. Condé in die Ausstellung verirrt und ist um 8000 fl. feil. Leider hängt das Bild in einem der letzten Gemächer, wo insbesondere bei trübem Wetter alles in magischem Dunkel verschwimmt und den Besuchern das Genießen arg erschwert wird. Trotzdem müssen wir aus diesem Hinterraume noch zweier Bilder erwähnen, die nur leider zu greifbar dahängen, als daß man mit Gleichmuth vorübergehen könnte. Wenn man Jahr aus Jahr ein neben einzelnen sporadisch auftretenden Sensationsstücken viel Mittelmäßiges und sehr viel seichte Waare mit in den Kauf nehmen muß — wer kann dafür: die Kunstwelt producirt einfach nicht so viel Meisterwerke, um jeden Monat alle Wände voll gediegener Arbeit zu haben; dagegen wird Niemand ein zürnendes Wort erheben. Aber das Gebotene, und darunter selbst die stümperhafte Leistung, soll die reinen Tendenzen der Kunst nicht verleugnen, und öffentliche Ausstellungsräume sollten sich nicht hergeben für Schaustücke so bedenklicher Art wie V. J. Crevatin's „Auf dem Kanapee". Mit solchen Dingen in die Spalten gewisser Witzblätter, die ihr specielles Publikum haben; in Kunstsälen, dem Rendezvous des Elite-Publikums der Stadt, wo auch Mütter ihre Töchter und Lehrer ihre Schüler hinführen, muß denn doch in dieser Beziehung ein feinerer Takt obwalten. Und wohin sollen wir des talentvollen Brozik „Messalina" verweisen, die, wie der Katalog noch ausdrücklich vermerkt, „von einem nächtlichen Liebesabenteuer zurückkehrt"! Wenn es der hier portraitirten Dame (einer Schauspielerin aus Prag) Vergnügen gemacht hat, sich in dieser Rolle abgebildet zu sehen, so ziere das Bild ihren Salon als Denkmal ihrer künstlerischen Leistung! Hier, als verkäuflich, bleibt dem Bilde nur das Gemein-Sinnliche, und es verletzt umsomehr, da es noch obendrein mit aller realistischen Wahrheit gemalt ist.

Vermischte Nachrichten.

Kölner Dombau-Lotterie. Die Kommission des Vorstandes des Central-Dombauvereins, welche mit dem Ankaufe von Kunstwerken im Betrage von 60,000 Mk. für die am 10. Januar k. J. stattfindende dreizehnte Dombau-Lotterie betraut ist, hat kürzlich mit der Auswahl der zahlreich eingesandten, im Museum Wallraf-Richartz ausgestellten Kunstwerke begonnen und vorläufig etwa 17 Stück zu dem ungefähren Preise von 9000 M. erworben. Der zweite Ankauf sollte am 4. December d. J. geschehen; außer diesem werden noch zwei bis drei weitere Ankäufe in Bälde Statt haben. Die beklagenswerthen Folgen der auf den meisten Gebieten des Handels und der Industrie andauernd lastenden Beschränkung und theilweisen gänzlichen Stockung konnten nicht verfehlen, ihre düstern Schlagschatten auch auf die Kunstwelt zu werfen und manche Verlegenheiten zu bereiten; unter solchen Verhältnissen tritt die zweckmäßige Einrichtung bei der Dombau-Lotterie, auch eine erhebliche Anzahl von Kunstwerken als Gewinne zu verloosen, besonders anerkennungswerth hervor und es dürfte ein Rückblick auf das in dieser Richtung Geleistete nicht uninteressant sein. Der Vorstand des Central-Dombauvereins hat für die letzten zwölf Dom-

bau-Lotterien im Ganzen 1350 Kunstwerke angekauft und darauf eine Summe von 750,000 M. verwandt, welcher Betrag sich auf die Künstler der nachstehenden Städte wie beigesetzt vertheilt: Düsseldorf 426,008 M., München 136,390, Berlin 53,957, Köln 46,396, Karlsruhe 17,883, Wien 12,830, Weimar 12,327, Stuttgart 11,465, Cleve 5400, Dresden 4395, Hannover 3708, Frankfurt a. M. 2478, Kreuznach 2250, Rom 2100, Kassel 1890, Bonn 1815, Hamburg 1710, Mainz 1200, Breslau 1050, Schwerin 1050, Baden-Baden 900, Königsberg 678, Gotha 510, Cronberg 600, Deutz 450, Nürnberg 360, Danzig 200 M. (Köln. Ztg.)

Die Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin hat einen reich illustrirten Weihnachtsalmanach in geschmackvoller Ausstattung ausgegeben, der einen vollständigen Ueberblick gewährt über die illustrirende Verlagsthätigkeit der unermüdlich thätigen Firma.

K. Münchener Kunstakademie. Nach amtlicher Mittheilung sind an der Münchener Akademie der Künste 350 Schüler inscribirt, wovon 128 Baiern und 222 Nichtbaiern. Die Komponirschule besuchen 60, die technische Malklasse 102, die Naturklasse 78, die Kupferstecherei des Prof. Raab (als Kupferstecher und Zeichner 15, die Antikenklasse 56 und die Bildhauerschule 36. Außer den 128 Baiern befinden sich an der Akademie 39 Preußen, 13 Württemberger, 13 Badener, 10 Hessen, 5 Mecklenburger, 1 Sachsen-Weimaraner, 5 Sachsen (Herzogthümer), 2 aus den kleinen mitteldeutschen Fürstenthümern, 4 Angehörige der freien Städte, 1 Elsäßer, 1 Schleswiger, 17 Deutschösterreicher, 8 Ungarn, 8 Tiroler, 9 Böhmen, 1 Serbe, 1 Slavonier, 1 Rumäne, 5 Russen, 4 Polen, 2 Italiener, 12 Schweizer, 1 Spanier, 1 Holländer und 1 Australier.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. Ueber die Sitzung vom 6. November geht uns noch folgender Bericht zu. Der Vorsitzende, Herr Curtius, legte folgende neuere Publikationen vor: Gardner, On an inscribed Greek vase (Journal of philology VII: Peleus und Thetis, homerische Kämpfe); Roulez, Trois médaillons de poteries Romaines (Gaz. archéol.), Jahresbericht (Πρακτικα) der archäologischen Gesellschaft in Athen 1876/7; Head, The Coinage of Lydia and Persia; Imhoof-Blumer, zur Münzkunde Böotiens und des peloponnes. Argos (Wiener numismat. Zeitschr.); Festschrift für die 32. Philologenversammlung, enthaltend Stark, der Apoll von Speyer, und Bone, antikes Frescomedaillon; Konstas Iliupersis nach Stesichoros; Carapanos, Dodone et ses ruines (Revue archéologique); Stark's Recension der neuesten Literatur über die trojanische Ebene (Jenaer Literaturzeitung); Helbig, Osservazioni sopra il commercio dell' ambra (gelesen in der Accademia dei Lincei); die neuesten Hefte des athenischen Athenaion, welche außer wichtigen Inschriften auch Abbildungen der in Sparta gefundenen Alterthümer enthalten. Dann berichtete derselbe über die erfreulichen Entdeckungen in Olympia, welche hierauf Herr Adler unter Vorlage von Situationsplänen erläuterte. Dieser hob hervor, daß die Thatsachen die aufgestellte Meinung widerlegt haben, die noch fehlenden Theile des Westgiebels nur in nordwestlicher Richtung zu suchen und erörterte das von Dr. Treu eingeschlagene Verfahren, durch Vergleichung der Deckplatte des Postaments der Nike des Päonios mit der Unterfläche der Statue die ursprüngliche Aufstellungsart festzustellen. Es hat sich ergeben, daß die Inschriftenseite des Postaments nach vorn gerichtet, daß also die Aufstellung des Abgusses im kgl. Museum richtig war. — Herr Engelmann legte Zeichnungen und Photographien von Bronzen, Vasen und Terrakotten des Britischen Museums vor, welche in der archäologischen Zeitung veröffentlicht werden sollen. Außer der bronzenen Replik des myronischen Marsyas (vgl. archäol. Ztg. 1877 S. 81) war besonders interessant eine Reihe von Terrakotten, die an den Basen das Attribut des dargestellten Gottes tragen, ferner zwei in Kameiros gefundene Vasen mit Scenen aus dem Unterricht, die unter sich fast völlig übereinstimmen und viele Anklänge an die berühmte Berliner Schale des Duris aufweisen. Auf der einen giebt ein älterer Lehrer dem flötenblasenden Schüler die Töne singend an, wie aus den vor den Mund gemalten kleinen Kreisen geschlossen werden muß. — Zum Schluß legte Herr Curtius ein kleines Salbgefäß aus dem attischen Küstengau Halimus vor, auf dem in besonders anschaulicher Weise ein Hahnenkampf dargestellt ist.

Vom Kunstmarkt.

Amsterdamer Kupferstich-Auktionen. Am 7. Januar 1878 gelangt bei Fr. Muller eine Kupferstichsammlung zur Versteigerung, die schon durch ihren Besitzer einen besonderen Werth erhält. Ph. van der Kellen, der rastlose Kunstforscher und Verfasser des sehr geschätzten Werkes der holländischen Peintre-Graveurs, ist im Frühjahre dieses Jahres zum Direktor des Amsterdamer Kupferstich-Kabinets ernannt worden, und in Folge dieser Ernennung muß er sich seiner Kunstsammlung entäußern. Diese kommt jetzt unter den Hammer. Wenn man schon in Hinsicht auf den feinen Kunstgeschmack ihres bisherigen Besitzers nur Treffliches in derselben zu erwarten hat, so gewinnt, wie der ausgegebene Katalog fast auf jeder Seite beweist, die Sammlung noch dadurch ein besonderes Interesse, daß sie, im engeren Rahmen der holländischen Schule sich haltend, ein Bild der Entwickelung des Kupferstichs in dieser Schule klar legt, indem der Sammler darauf Bedacht nahm, jeden namhaften Künstler durch ein oder mehrere ihn insbesondere charakterisirende Werke zu repräsentiren. Als Verfasser eines Katalogs, der ein beschreibendes Verzeichniß der wichtigsten von Bartsch in seinem Peintre-Graveur nicht berücksichtigten Werke liefern sollte, hat er nach solchen oft äußerst seltenen Blättern Umschau gehalten, damit ihm ihre Beschreibung im Werke ermöglicht wurde. Auf diese Art ist eine vorzügliche Sammlung entstanden, die selbst öffentlichen Sammlungen Gelegenheit bieten wird, die Werke dieser Meister zu kompletiren. Van der Kellen hat nur tadellose Exemplare in seine Sammlung aufgenommen, wie wir uns selbst bereits vor 12 Jahren überzeugt, als uns in Utrecht durch die Liebenswürdigkeit des Besitzers Gelegenheit gegeben war, seine Sammlung einzusehen. Einzelne Meister sind sehr reich vertreten, wie Rembrandt, P. Potter, Lucas von Leyden, F. Bol, Konink, J. Lievens, Renesse, Vliet. Von C. Visscher ist sein seltenes Blatt, Bildniß des Oculisten Rijk mit weißem und beschattetem Ohr, in der Sammlung enthalten; auch unter den seltenen Schabkunstblätter der frühesten Periode befinden sich viele Kostbarkeiten. Auch der Anhang enthält kostbare Sammlungen, so eine von holländischen Zeichnungsimitationen, das Werk von Ploos van Amstel, A. van Ostade's Werk in Farben, eine Kollektion holländischer Holzschnitte und Radirungen von Zeitgenossen. Es ist dankenswerth, daß die ersteren als Ganzes verkauft werden, damit nicht zersplittert werde, was Sammelfleiß oft mühsam genug vereint hatte. Der künftige glückliche Besitzer ist dann im Stande, auf einem so vortrefflich angelegten Grundstock weiter zu bauen. — Im Anschluß an die besprochene Kupferstichauktion gelangt am 11. Januar unter der Aegide derselben Kunsthandlung eine Sammlung von alten Zeichnungen und Kupferstichen zur Versteigerung, welche aus dem Besitz des Herrn van Parijs aus Brüssel stammt. Die Sammlung von Handzeichnungen, welche nach dem Katalog 368 Nummern zählt, führt die berühmtesten Künstlernamen aller Schulen auf, wie Correggio, Giul. Romano, Lionardo, M. Angelo, Raffael aus der italienischen, E. le Sueur, Poussin, Watteau aus der französischen, Burkmair, Dürer, Cranach, Holbein, Schongauer aus der deutschen, van Eyck, v. Meken, Memling, van Dyck, L. von Leyden, Rembrandt, Rubens, C. Visscher aus der niederländischen Schule, und wenn nur die Hälfte der gebotenen Zeichnungen mit Recht die Namen tragen, unter welchen sie verzeichnet sind, so müßte man die Sammlung eine sehr reiche nennen, die der Beachtung der Kabinette und Sammler vollkommen werth wäre. In der angefügten Sammlung von Radirungen und Stichen ist manches werthvolle und seltene Blatt enthalten. In erster Reihe ist das komplete Werk des Dujardin in ersten Abdrücken, dabei sich mehrere unvollendete Probedrücke (von höchster Seltenheit) befinden, hervorzuheben.

Zeitschriften.

The Academy. No. 290.

The society of british artists, von W. M. Rossetti. — Leonardo da Vinci's statue of Francesco Sforza.

L'Art. No. 152.

La collection Errera, von C. de Roddaz. (Mit Abbild.) — L'école française de peinture en 1877. Notes et réflexions, von E. Véron. — Les dessins de Eugène Fromentin, von H. Perrier. (Mit Abbild.) — Chronique de l'hôtel Drouot.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

27. Dezember

KUNST-CHRONIK

Nr. 11.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1877.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die akademische Kunstausstellung in Berlin. VI. — Korrespondenz: Frankfurt a. M. — Caspar Braun †; Fr. Eibner †. — J. E. Wessely. — Münchener Kunstverein; Düsseldorf; Stuttgart; Tizian-Ausstellung in Berlin. — Prof. Donndorf; Kassel. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Eingesandt. — Inserate.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

VI.

Eine Reihe trefflicher Büsten muß für den Mangel an monumentalen Werken wie an bemerkenswerthen Schöpfungen der Genreplastik in der Abtheilung der Bildwerke entschädigen. Die alte Berliner Bildhauerschule, die an Schadow und Rauch anknüpfte und in der zweiten Generation ihre Tradition noch ziemlich rein erhielt, ist allgemach in's Schwanken gerathen. Die mächtige Fluth des modernen, mehr auf das Dramatische gerichteten Realismus hat den Damm der klassischen Ueberlieferung gelockert. Die französische Bildhauerkunst ist hier von geringerem Einfluß gewesen, als man erwartet und wohl auch gewünscht hätte. Das letztere besonders in technischer Hinsicht. Eine Marmorarbeit aus einem Berliner Atelier erscheint neben einer französischen befangen, pedantisch, der Bronzetechnik, in der uns die Franzosen von jeher überlegen waren, gar nicht zu gedenken. Es war vielmehr das Genie von Reinhold Begas, welches den allmählich erstarrten Fluß wieder in Bewegung brachte. Die Bewegung dauert noch an und ist weit entfernt, schon eine bestimmte Richtung angenommen zu haben. Man ist noch nicht einmal in der Lage, die Heerde der Nachahmer von der kleinen Zahl derer unterscheiden zu können, deren künstlerisches Naturel von einer dem Meister verwandten Ader beseelt wird.

Reinhold Begas mag den Reigen der Büsten eröffnen. Das Portrait einer jungen, anmuthigen Frau wächst zwar in seinen kräftigen, markigen Formen und in seiner Ueberfülle des Fleisches über das lebende Modell hinaus; aber in dieser fröhlich überquellenden Fülle liegt einer jener bedeutsamen Charakterzüge unseres Meisters, die ihn zu einem Geistesverwandten Michelangelo's machen. Unter den Händen der Nachahmer erscheint diese „kolossale Weiblichkeit", die über das übliche Menschenmaß hinausstrebt, hohl und fratzenhaft. In der Genialität des Wurfs und in geistvoller Charakteristik kommt dieses Mal Gustav Eberlein in zwei männlichen Büsten dem Meister am nächsten, während Oskar Begas dem genialeren Bruder mehr die äußere Mache, das Formale mit Glück abgesehen hat. Es kann vorkommen, daß man zwei Arbeiten der Brüder auf den ersten Blick verwechselt. Bei näherem Zusehen wird man erst des Unterschieds zwischen der schöpferischen Kraft und der nachempfindenden Arbeitsamkeit gewahr.

Den Arbeiten der Nachahmer haftet gewöhnlich auch ein stark theatralischer Zug an. Ein solcher ruht auch auf einer der Büsten Eberlein's, die den bekannten Nationalökonomen Faucher darstellt. Den schroffsten Gegensatz zu dieser theatralischen Richtung, die sich übrigens auch im Genre und namentlich in der plastischen Kleinkunst geltend macht, bildet eine Büste Johann Jacoby's von Siemering. Der berühmte Vertreter der Volksrechte war bekanntlich kein Adonis. Von dieser Ungunst der Natur wird man merkwürdigerweise vor der Büste Siemering's infolge ihrer frappirenden Lebendigkeit bei aller Einfachheit in der Formenbehandlung nichts gewahr. Hier trägt einmal wieder die Wahrheit den Sieg über die Schönheit davon. Dasselbe gilt bei ähnlichen äußeren Verhältnissen von einer wohlgelungenen Büste des früheren Reichstagspräsidenten Simson

von Bernhard Roemer. Wie Siemering, verzichtet auch Karl Keil auf jedes technische Raffinement. Darum gelang ihm auch so wohl die Büste des Fürsten Bismarck, dessen charaktervoller Kopf den Malern größere Schwierigkeiten bietet als den Bildhauern. Derselben Richtung gehört auch Moser's Büste des Reichsbankpräsidenten von Dechend an.

Von Arbeiten jüngerer Porträtbildner sind die Büsten des Kultusministers Falk von Hilgers und des Handelsministers Achenbach von Reusch erwähnenswerth. Letzterer erscheint nur in der Behandlung des Haupt- und Barthaares etwas manierirt. Auch die Büste des Professors Hermann Weiß von seinem Sohne Max ist eine fleißige, vielversprechende Arbeit.

Ein hervorragendes Interesse beanspruchten endlich drei Portraitbüsten des Belgiers de Groot, drei Arbeiten von größter Feinheit in der Ausführung und von eben solcher Noblesse in der Erscheinung. Die geistigen Qualitäten der Dargestellten waren mit ungewöhnlicher Schärfe zum Ausdruck gebracht.

Auf der vorjährigen Ausstellung erregten vier Statuen, die Personifikationen von Ländern, die in der Kunstgeschichte eine hervorragende Rolle spielen, von Karl Echtermayer, um ihrer originellen Charakteristik willen großes Aufsehen. Der Künstler sah von dem üblichen Allegorienkram ab und führte uns schöne Frauengestalten vor in Kostümen, die zu der Zeit üblich waren, wo das personificirte Land sich durch ein reges und blüthenreiches Kunstleben hervorthat. Echtermayer hat inzwischen wieder zwei solcher Statuen vollendet — Frankreich und England, die jetzt zur Ausstellung gelangt sind und wiederum ein sehr erfreuliches Zeugniß von dem sehr fein entwickelten Formensinn des begabten Künstlers ablegen. Der ganze Cyclus wird acht Statuen umfassen, die ihre Aufstellung in der neuerbauten Gemäldegalerie in Cassel finden werden.

So hat auch die monumentale Kunst wenigstens einen originellen Gedanken gezeitigt. Was sie sonst noch zu Wege gebracht, ist nicht der Rede werth. Sußmann-Hellborn, dessen Name früher unter den besten genannt wurde, hat eine Kolossalstatue eines Sturm laufenden Friedrich II. ausgestellt, die von unergründlicher Langweiligkeit ist. Sie ist für den Marktplatz einer kleinen schlesischen Stadt bestimmt, in deren Nähe der große König einen Sieg erfochten hat. Drei andere Werke des Künstlers sind zusammen nicht im Stande, diese kolossale Scharte auszuwetzen. — Die ornamentale Plastik ist durch den schönen Kinderfries vertreten, den der junge, in der Formenwelt des Roccoco außergewöhnlich heimische R. Geiger für das Speisezimmer des Oberstlieutenants von Tiele-Winckler entworfen hat, und den ich schon mehrfach in diesen Blättern erwähnt habe.

Zum ersten Male präsentirte sich auch die Architektur in 26 Architekten aus allen Theilen Deutschlands, die zusammen 57 Entwürfe und Bauzeichnungen eingesandt hatten, auf der Ausstellung. Das Interesse des großen Publikums für die Schöpfungen der Architektur ist durch die wohlgelungene Bauausstellung von 1874 geweckt und dann vielfach durch Ausstellung von Konkurrenzen und namentlich durch die permanente Ausstellung im Hause des Architektenvereins gefördert und rege erhalten worden. Unter solchen Umständen ist denn auch die Theilnahme, auf welche die Architekten rechnen zu können glaubten, nicht ausgeblieben.

Die ausgestellten Arbeiten gruppirten sich in drei Abtheilungen. Man sah Entwürfe für Bauten, die entweder kürzlich ausgeführt worden sind oder noch in Ausführung begriffen oder doch in der gebotenen Form ausgeführt werden sollen, dann Entwürfe, zu welchen ausgeschriebene Konkurrenzen die Veranlassung gegeben haben, und endlich freie Projekte theils ganz phantastischer Natur, theils für praktische Zwecke berechnet.

In der ersten Abtheilung nahmen die Entwürfe für das Stadttheater in Frankfurt a. M. von R. Lucae und die für die Kieler Universität und das deutsche Gewerbemuseum in Berlin von Gropius und Schmieden die erste Stelle ein. Ihnen reihten sich würdig an die Pläne für die Kunstakademie in Düsseldorf von Hermann Riffart, für das neue Empfangsgebäude in Hannover von Hubert Stier und für die Museen für Berg- und Hüttenwerke, Landwirthschaft und Naturwissenschaften in Berlin von August Tiede. Außer diesen Bauten von monumentalem Charakter waren noch einige Entwürfe für Schlösser und Privathäuser von Hugo Licht (Berlin), Heinrich Deutz (Köln) und Georg Hauberrisser (München) bemerkenswerth.

Unter den Konkurrenzprojekten nahmen die für das Hamburger Rathhaus, die ich schon gelegentlich einer früheren Ausstellung in diesen Blättern besprochen habe, die hervorragendste Stellung ein. Ende und Böckmann, Friebus und Lange, Kayser und v. Groszheim, Klingenberg, Otzen und Ziller, durchweg Berliner, hatten ihre auf jene Konkurrenz bezüglichen Entwürfe eingesandt.

Das großartige Projekt von August Orth für die Bebauung der Museumsinsel zum Zwecke einer Kunstakademie, eines Kunstausstellungsgebäudes und einer Gemäldegalerie bildete die Krone der Architekturausstellung. Da es in der „Zeitschrift" publicirt und ausführlich erläutert worden ist, können wir hier auf eine nähere Charakteristik des genialen Gedankens verzichten. Die Entwürfe sind im Auftrage des Handels-, Finanz- und Kultusministeriums ausgearbeitet worden, mithin keine müßigen Uebungen der Phantasie. Seit Schinkel seine herrlichen Entwürfe für das Schloß Orianda in der Krim und einen Palast für König Otto auf der Akro-

polis zu Athen geschaffen, ist aus den Kreisen der Berliner Architekten kein Gedanke von gleicher Kühnheit und Originalität, wie der Orth'sche, hervorgegangen. Die öffentliche Meinung, die Capacitäten in Kunst und Wissenschaft, Architekten, Künstler und Kunstverständige haben sich in imposanter Majorität, mit rühmlicher Begeisterung für einen Plan erklärt, den man kurzweg, um seinen Schöpfer zu ehren, das „Akropolis-Projekt" getauft hat. Wie die Verhältnisse in Berlin liegen, dürfte diese Demonstration die Ausführung des Projektes gefährden. In Paris, London und Wien würde man den Urheber eines solchen Gedankens mit Ehren überhäufen und ihm die reichsten Mittel zur Ausführung desselben gewähren. In Berlin legt man ihm alle möglichen Hindernisse in den Weg, man spinnt Intriguen, um ihn zu verbittern, und legt den Entwurf endlich für immer ad acta. Noch ist übrigens nicht alle Aussicht für eine Ausführung des Orth'schen Projektes geschwunden, da auf der andern Seite sich auch maßgebende Faktoren zu Gunsten Orth's geltend gemacht haben.

Nicht minder originell, wenn auch mit ungleich bescheideneren Ansprüchen auftretend, waren einige Entwürfe für Dreifensterhäuser von Ebe und Benda. Diese erfindungsreichen Architekten gingen dabei von dem Gedanken aus, das von vielen Parteien bewohnte Miethhaus, dessen Benützung vielen Familien durch zahlreiche Unannehmlichkeiten und Reibungen unbequem gemacht wird, durch kleinere, ausschließlich für eine Familie bestimmte Wohnhäuser mit nur drei Fenstern Front bei verhältnißmäßig großer Tiefe zu ersetzen. In London, wo die alleinige Benutzung eines Wohnhauses der besser situirten Familie geradezu zum Lebensbedürfniß geworden, ist dieses Dreifensterwohnhaus längst typisch. Neuerdings hat man auch in Bremen mit der Einführung des Dreifensterwohnhauses begonnen und bereits einen ganzen Stadttheil zum großen Theil mit solchen Häusern bebaut. Da uns Deutschen obenein das Beispiel unserer Voreltern — noch sind zahlreiche Dreifensterhäuser aus dem 16. Jahrhundert erhalten und bewohnt — zur Seite steht, ist nicht abzusehen, warum sich nicht diese Bauart von Neuem bei uns einbürgern sollte.*) Ebe und Benda haben bei ihren Entwürfen auch das Motiv der altdeutschen Diele beibehalten, eines Raumes, der das ganze Erdgeschoß einnimmt und der nach Belieben zum Speisesaal, zum Gesellschaftszimmer, sogar zum Tanzsalon verwendet werden kann, ohne daß er durch seine Geräumigkeit die altdeutsche Gemüthlichkeit einbüßt. Es ist selbstverständlich, daß die altdeutschen Motive nach den Anforderungen, welche die moderne Welt an den freien Zutritt von Luft und Licht stellt, umgeändert worden sind. Die Façaden haben die Architekten, ihrer künstlerischen, von einem phantastischen, aber immer noch poetischen Zuge beherrschten Richtung folgend, sehr reich gestaltet: reicher Terracottenschmuck mit zierlichem Erker und farbiger Glasmosaik für eine Backsteinfaçade, reicher Skulpturenschmuck für eine Sandsteinfaçade. Diese prunkvolle Ausstattung soll natürlich für das ganze Genre nicht maßgebend sein, sondern nur zeigen, daß die Dreifensterhäuser auch für eine künstlerische Ausbildung nach den modernen Luxusbedürfnissen hin Raum gewähren.

*) Ein Hinderniß steht der Wiedereinführung entgegen, dessen der geehrte Herr Ref. nicht gedenkt, nämlich die unseres Erachtens ziemlich wohlberechtigte Abneigung der — deutschen Hausfrau gegen das viele Treppensteigen.
Anm. d. Red.

Damit wäre unsere Uebersicht über die bedeutendsten Schöpfungen der diesjährigen akademischen Kunstausstellung beendigt. A. R.

Korrespondenz.

Frankfurt a. M. im Decbr.

Endlich sind die Gerüste am Pfarrthurm gefallen, und das alte Wahrzeichen Frankfurt's ragt jetzt, wenn auch etwas ungewohnt fremdartig, so doch hochstrebend spitzer, als die verblichene Reichslaterne, aus den profanen Bürgerquartieren hervor, und schon vorzeitig, d. h. bevor die Gerüste gefallen, wurden die Verdienste des Herrn Dombaumeisters Denzinger in Reden und Toasten, im Weiteren und Engeren, mit hoher Befriedigung und Anerkennung, um im Frankfurter Magistratsstil zu reden, hervorgehoben.

Das neue Theater ist gleichfalls „entrüstet" und mit ihm die Väter der Stadt. Denn aus dem Voranschlag von 1,900,000 M. sind allmählich 5,579,925 M. Baukosten nach Adam Riesiger Rechenkunst herausge— — baut. Welches Baurechenresultat hoher Magistrat befremdlich findet. Und da zeiht man das neunzehnte Jahrhundert noch, Mangel an Naivetät zu besitzen! Als ob Voranschläge je etwas anderes gewesen wären, als Anschläge; wie zum Beispiel, da die Rehburger in Säcken Licht in's Rathhaus trugen, weil die Fenster bei Zeiten vergessen waren. Dagegen müßten alle Kunstfreunde es hoch befremdlich finden, wenn die künstlerische Ausschmückung der Innenräume jetzt den Sparheller abgeben sollte. Ein Abstrich nach dieser Seite würde einen einfachen Anstrich im Innern bedeuten, und vor diesem zweiten magistratlichen Anschlag mögen uns die gesunden Augen unserer Stadtvertretung in Gnaden bewahren!

Während die Schulen des Staedel'schen Kunstinstituts in das neue Gebäude am leider anderen Ufer des Mains übergesiedelt sind, wird in der Galerie im alten Gebäude geputzt. Die Erfahrung des Restaurateurs Herrn Janz aus Mainz bürgt für das Maß, welches zu halten, wenn irgendwo, bei alten Bildern

dringend geboten ist. Einige Proben, welche wir sahen, haben den Bildern, die hier und da durch Schmutz und Taubheit des Firnisses gelitten hatten, gut gethan. Andere blinkerten und blänkerten uns bedenklich an, oder hüllten sich einstweilen in bläulichen Regenbogenmantel. Dies blaue Anlaufen des Firnisses, welches bekanntlich meistens nach einiger Zeit von selbst verschwindet, scheint zu entstehen, wenn sich beim Firnissen eine feuchte Luftschicht zwischen dem Firniß und den Farben befand. Dadurch erscheint der Firniß trüb irisirt, etwa wie wenn man Oel auf Wasser gießt, wo dann das Licht gebrochen wird. Wischt man mit der Hand darüber, so drückt man die Firnißschicht an die Oelfarbe, und das Bild wird klar. Es ist demnach nur eine Täuschung, wenn man durch Wischen den Nebel oben von der Firnißschicht zu entfernen glaubt, etwa wie den Duft von einer reifen italienischen Pflaume. Thatsächlich ist die zwischen Firniß und Oelfarbe eingeschlossene feuchte Luftschicht als lichtbrechendes Medium die Ursache des irisirenden blauen Duftes. Dieser entsteht jedesmal und augenblicklich, wenn man nicht ganz trockene Bilder firnißt, namentlich bei Anwendung schnell trocknender Spiritusfirnisse. Ist die eben gegebene Erklärung richtig, so soll man das Bild trocken in trocknen Räumen firnissen, wenn man das blaue Anlaufen des Firnisses vermeiden will. — Angekauft ist vom Institut neuerdings eine kleine hübsche Oelskizze von Rottmann auf Pappe, Stadtansicht aus dem Süden. Die Uebertragung der großen Veit'schen Freske (Einführung der Künste durch das Christenthum) auf Leinwand ist gelungen. Ein Kunststück, das man sehen muß, um es zu glauben. Da das Bild aber vielfach mit Deckfarben übergangen war, die abgewaschen werden mußten vor der Ablösung des Bildes, so ist von der hoch interessanten Arbeit der neudeutschen Schule nicht viel mehr übrig, als eine schöne Ruine. Dabei sind die Farben verschieden getrübt und nachgedunkelt, namentlich in den Fleischtönen, so daß eine scharfe Stimmung derselben nöthig sein wird, um sie wieder in harmonischen Einklang zu bringen. Alles Geschick wird freilich weder die ursprünglichen Farben von Veit's Hand wiederherzaubern, noch die von der Ablösungsflüssigkeit getrübten frisch beleben können.

Der Kunstverein wird jetzt bei Eintritt der kälteren Jahreszeit wieder stärker besucht. Die Umsicht, mit welcher die Inspektion für eine behagliche Erwärmung der hübschen Räume sorgt, verdient alle Anerkennung.

Soll ich Ihnen zum Schluß noch von der Zweiseelenpraxis zwischen Präsidentschaft des Kunstvereins und Administration des Staedel'schen Kunstinstituts berichten?! Wenn Sie erlauben, erzähle ich Ihnen darüber Einiges vor den Fasten. Solche Scherze passen nicht in die frische, fröhliche Weihnachtszeit. Für diese will ich hier vielmehr noch einer Leistung des Kunsthandels dankbar gedenken, die selbst ein enragirter Altsammler immer wieder mit neuem Genuß in die Hand nehmen kann, ohne sagen zu müssen: „Ja, ganz hübsch; aber die Alten konnten's doch besser." Wir haben uns so ziemlich bei allen Meistern aller Zeiten, die nach Bildern stachen und radirten, umgesehen, aber keinen finden können, der sich zu schämen brauchte, wenn unmittelbar nach und neben ihm die besseren Arbeiten Unger's genannt werden. Zu den besten dieser Arbeiten zählen die „Radirungen nach der kaiserl. königl. Gemälde-Galerie in Wien von William Unger; Text von Carl von Lützow." Das Venusfest von Rubens, Kinderportrait von Velazquez, Seestück von Jan van de Cappelle, die herrliche Dorfkirmes von Teniers, Helene Fourment von Rubens, Venetianerin von Palma Vecchio, welche in zwei neuen Heften edirt wurden, sind Perlen moderner Radirkunst, denen wir keine zweiten im In- und Auslande an die Seite zu stellen wüßten. Wiederholen wollen wir hier, daß der eigentliche Zauber der Unger'schen Radirungen erst in den Abdrücken vor der Verstählung der Platten zur Geltung kommt. Der Text Lützow's ist auch in diesen zwei neuen Heften in dem frischen, sachlichen Ton gehalten, den wir schon beim ersten Hefte besonders hervorhoben. Wir wollen etwas lernen im Texte, und dazu ist hier reiche Gelegenheit geboten. Schwungvolle Worte sind geeignet, hinfälligen Nadelversuchen dieser und jener Art das Leben zu fristen, so mißlich die Aufgabe sein mag, mit der nöthigen Behutsamkeit „den Text zu lesen". In dieser mißlichen Lage ist Lützow nicht, und er hat aus dieser seiner günstigen Situation den klugen Vortheil gezogen, durch eine Fülle von sachlichen Daten sich als ebenbürtigen Gelehrten neben dem Künstler zur Geltung zu bringen. Der Kunsthandlung H. O. Miethke gebührt aller Dank für das schöne Unternehmen, dem wir einen besonnenen unüberstürzten Fortgang wünschen, damit die folgenden Hefte sich auf der gleichen Höhe erhalten, wie die früheren. Unerwähnt sollen auch nicht die einfach künstlerische Ausstattung, das vortreffliche Papier und der saubere Druck bleiben, welche in unserer Zeit gemeinhin mancherlei zu wünschen übrig lassen.

Nekrologe.

R. **Caspar Braun** †. Durch den am 29. Oktober zu München erfolgten Tod Caspar Braun's hat die deutsche Kunst einen schweren Verlust erlitten. Braun war im Sommer des Jahres 1807 in Aschaffenburg geboren und widmete sich anfänglich der Malerei, zu welchem Zwecke er die Münchener Akademie besuchte. Doch zog die Kunst des Formschneidens in hervorragender Weise seine Aufmerksamkeit auf sich, und er begab sich im Jahre 1837 in der Absicht nach Paris, sich dort mit dieser vertraut zu machen, da um diese Zeit in Deutschland noch keine Gelegenheit hierzu gegeben war. In Paris

trat er in das Atelier Brevière's und zählte bald zu den besten Schülern dieses berühmten Meisters. Nach einem zweijährigen Aufenthalte hier kehrte Braun nach München zurück und gründete daselbst mit dem k. Advokaten Hofrath v. Dessauer, der den finanziellen Theil des Geschäftes übernahm, eine xylographische Kunstanstalt. Für den bald wieder ausgeschiedenen Dessauer trat 1843 der Buchhändler Felix Schneider aus Leipzig, vordem in Augsburg, als Theilhaber in das Geschäft ein, das nun unter der Firma Braun & Schneider rasch einen immer größeren Aufschwung nahm und eine höchst wirksame Schule für Formschneider wurde. Im folgenden Jahre gründeten beide die noch heute bestehenden „Fliegenden Blätter", ohne Zweifel Braun's volksthümlichstes Werk, das seinen Ruhm über die ganze Erde verbreitete. Daran reihten sich später die in künstlerischer Beziehung noch weit höher stehenden „Münchener Bilderbogen", an denen sich die ersten Künstler Münchens, der geniale Meister Moriz von Schwind an der Spitze, betheiligten. Zu Anfang seiner xylographischen Thätigkeit nahm sich C. Braun vorwiegend die Schnittweise der alten deutschen Meister, namentlich Albrecht Dürer's und ganz besonders Hans Holbein's, zum Vorbild. Doch konnte er sich nicht lange der modernen Technik seines vormaligen Lehrers Brevière, sowie Leloir's, Dujardin's, Faucherý's u. A., welche nachgerade in dieser Technik maßgebend geworden, verschließen, wenn er sie auch nicht unbedingt annahm, sondern auch jetzt noch mehr oder minder an den Traditionen der alten Zeit festhielt.

Die Zahl der aus seinem Atelier hervorgegangenen Werke ist eine außerordentlich große. Ein Theil derselben ward für andere Verleger ausgeführt, wie z. B. für Cotta's große Bilderbibel, andere schmücken Werke, die im Verlage der eigenen hochgeachteten Firma erschienen. Es mag genügen, an die meisterhaften Illustrationen zum Nibelungenlied nach Zeichnungen von Schnorr und E. Neureuther, zum Volkskalender nach Zeichnungen von Cornelius und Kaulbach, an die Illustrationen zu Musaeus' Volksmärchen und zum Götz von Berlichingen zu erinnern.

Braun führte auch die Radirnadel mit großer Gewandtheit, wenn auch nur in selteneren Fällen und wahrte sich bis zu seinen letzten Lebenstagen einen hervorragenden Antheil an der literarischen und künstlerischen Leitung der Fliegenden Blätter, welche durch seinen köstlichen Humor ganz außerordentlich gefördert wurden. Mehrere der darin auftretenden Typen, wie Eisele und Beisele, Wühlhuber und Heulmaier u. A. sind von geradezu eminent packender Wirkung und erlangten in allen Welttheilen Bürgerrecht.

Seine umfassenden Kenntnisse alter Waffen verwerthete Braun in einem trefflichen kleinen Buche über das bürgerliche Zeughaus in München.

Auch nach anderer Richtung beschäftigte er sich gerne mit Erinnerungen an vergangene Zeiten, wie u. A. seine originelle Sammlung von Druckschriften und Kupferstichen in Bezug auf den berühmten bayerischen Hiesel (Mathias Klostermayer), in ihrer Art ein wahres Unicum, beweist.

Braun war es, der den seit Jahrhunderten brach gelegenen Kunstzweig des Formschneidens nach dem Vorgange von Gubitz, Hoefel und Unzelmann speziell in Süddeutschland und hier wieder in München zu wahrhaft künstlerischer Entwickelung brachte. Und damit hat er sich nicht bloß um die Kunst, sondern auch um seine zweite Heimat München unsterbliche Verdienste erworben.

Er hatte in den letzten Jahren in Folge einer Hypertrophie der Nase viel zu leiden, die kürzlich durch eine glückliche Operation beseitigt worden. Als Mensch besaß Braun die Achtung aller, die ihn kannten; seine zahlreichen Freunde werden des heiteren Gesellschafters allezeit mit Wehmuth gedenken.

R. **Fr. Eibner** †. Am 18. November starb der bekannte Architektur- und Landschaftsmaler Joh. Friedrich Eibner in München. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit lag in der Technik der Aquarellmalerei. Eibner war am 25. Febr. 1825 im oberpfälzischen Städtchen Hilpotstein geboren. Bei schon früh zu Tage getretener Neigung zur Kunst, bildete er sich ohne Hilfe eines Lehrers lediglich durch eigenes Studium, namentlich durch Kopiren von Gemälden Heinrich Schoenfeld's, später auf wiederholten Studienreisen. Die erste führte ihn 1847 durch sein engeres Vaterland; 1852 ging er darüber hinaus und lernte einen großen Theil der übrigen deutschen Länder und Frankreich kennen, besuchte im folgenden Jahre und weiterhin 1856 Oberitalien und holte sich 1860—61 als Begleiter des Fürsten Metschersky in Spanien einen reichen Schatz von Studien. In Spanien namentlich entwickelte sich sein Talent für Architektur-Malerei mittels der Aquarell-Technik zur schönsten Blüthe. Von 65 großen Aquarellen, welche er dort nach der Natur malte, finden sich 35 durch Farbendruck vervielfältigt in dem Werke „Baudenkmäler Spaniens", welches Fürst Metschersky herausgab. Sämmtliche 65 Aquarelle sind Eigenthum des Letzteren. Nicht minder schätzenswerthe Leistungen sind Eibner's zahlreiche Blätter mit Vorwürfen aus Deutschland und Oberitalien, sowie aus Tirol. Davon mögen hier nur jene genannt sein, deren Objekte der Künstler Maulbronn, Eßlingen, Sigmaringen, München, Regensburg, Ulm, Straßburg &c. entnahm, desgleichen die Paradies-Brücke in Venedig. Eibner's Technik war eine wahrhaft brillante; sie verbindet die sorgfältige Durchbildung der älteren Schule mit dem kühnen breiten Vortrag der neueren, nirgends aber tritt sie charakteristischer zu Tage als in seinem Dom zu Burgos, Dom in Sevilla, Dom zu Segovia und Inquisitionsgebäude zu Cordova. Arbeiten des nach langen Leiden heimgegangenen Künstlers begegnet man in zahlreichen deutschen und außerdeutschen Kunstsammlungen, wie sie denn überhaupt von Kennern hochgeschätzt und von Sammlern viel begehrt werden.

Personalnachrichten.

J. E. Wessely, Sekretär am Berliner Kupferstichkabinet, hat eine Berufung als Inspektor des herzogl. Kupferstichkabinets zu Braunschweig erhalten und angenommen. Er wird am 1. April 1878 sein neues Amt antreten.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein**. Der Spätherbst brachte uns nicht blos die Vollendung der Bauarbeiten, welche auf besseres Licht und auf Ventilation abzielten und vorläufig nur auf einen der beiden größeren Ausstellungs-Säle des Kunstvereins-Lokales beschränkt blieben, sondern auch stärker beschickte Wochenausstellungen. Daß das historische Fach nicht nennenswerth vertreten war, kann in unseren Tagen nicht wohl auffallen. Aber auch das Gebiet des Genre hatte nur einige beachtenswerthe Nummern aufzuweisen. Dahin gehörte Ernst Meisel's „Im Kloster", ein Bild, das lebendige Auffassung und malerischen Vortrag mit klarer, frischer Farbe vereinigte und so durch harmonische Abrundung eine höchst befriedigende Gesammtwirkung erzielte. Die Handlung besteht in einer Art von Trinkturnier, an dem sich Mönche und Laien im Kostüm des 16. Jahrhunderts betheiligen und wobei Letztere Sieger bleiben. Besonders bemerkenswerth scheint mir, daß der Künstler sich jeder Kleinlichkeit in Be-

handlung der Nebensachen enthielt, während er zugleich das Ganze durchweg edel gestaltete. An Meisel's treffliche Leistung reihten sich vier nicht minder verdienstliche W. Malecky's: eine „Proviantkolonne", „Vorposten", ein „Pferdetransport" und eine „Waldpartie". Sämmtliche genannten Bilder des Künstlers, der vorwiegend heimatliche Stoffe behandelt, können als auf der Grenze zwischen dem Genre und der reich staffirten Landschaft stehend bezeichnet werden. Letztere an sich war auch in den letzten Wochen nach Zahl und innerem Werthe wieder am besten vertreten. Ich beschränke mich aus Rücksichten des Raumes auf nachgenannte Arbeiten. V. Ruths in Hamburg brachte zwei große, durch die Wahl der Motive wie durch geistvolle Conception und sorgfältige Ausführung gleich anziehende Bilder; ein anderes von dem trefflichen, an den besten alten Meistern sich bildenden Ph. Roeth bestach durch Lieblichkeit des Stoffes und durch sauberste Ausführung, nicht minder durch harmonisches Kolorit. L. Neubert's „Abend" und „Italienische Landschaft" erfreuten durch weihevolle Stimmung und seine künstlerische, tiefernste Empfindung. Adolf Staebli's schon von früher her bekannter „Frühling" mit dem imposanten Motive und der gesättigten Farbe überraschte durch die tiefe Melancholie der Stimmung, die zu den bekannten Frühlings-Traditionen nicht recht passen will, obwohl dieser die Berechtigung nicht wohl abgestritten werden kann. Somogyi brachte eine vergrößerte Wiederholung seines kürzlich ausgestellt gewesenen „Königssees", die in mancher Beziehung das erste Original hinter sich läßt, und Horst Hacker erfreute durch die gefällige Haltung und sorgfältige Detaildurchbildung seines „Gosau-Sees" und seines „Morgens am Vierwaldstädter See". K. Baade's „Mitternachts-Sonne an der Küste Norwegens" überragt seine früheren Arbeiten an Energie und Breite der Behandlung um ein Namhaftes, was bei dem vorgerückten Alter des Künstlers doppelt hoch anzuschlagen. Gleichzeitig fügte W. Xylander durch eine prächtig gestimmte „Mondnacht" seinem wohlverdienten Lorbeer ein neues Reis hinzu. Einen ungemein behaglichen Eindruck machte Th. Her's lustig staffirtes Bild „Aus Rothenburg", ebenso gewandt wie anmuthend behandelt. Das Thiergenre war durch C. Adam's lebensgroße „Stallgenossen" (Schimmel und Widder), durch Chr. Mali's „Unter der Hausthüre" und ein Bild von F. Schmalzigang rühmlichst vertreten. Höchst erfreulich waren die Aquarelle „Reitergruppe" von G. Breling, einem reichbegabten Schüler von W. Dietz, und die architektonischen Ansichten von Choulant und Frl. V. M. Herwegen, welche an Meisterschaft der Technik mit einander wetteifern. Der künstlerische Nachlaß C. A. Lebsché's bot des Interessanten an architektonischen und landschaftlichen Blättern die Menge. Er beherrschte die Technik der Aquarelle ebenso sicher als er den Stift führte. In seinen Oelbildern und Studien stößt sich wohl heute Mancher an einem Vortrage, der jetzt ein überwundener Standpunkt ist, auf dem aber gleichwohl manches für alle Zeiten mustergiltige Meisterwerk geschaffen ward. Ein Stich (weibliches Portrait nach Rembrandt) und eine Radirung (Portrait des Aegyptologen Dr. Ebers), beide von Frl. Doris Raab, lassen uns die eminenten Fortschritte dieser Dame bewundern, welche sich unter der Leitung ihres Vaters zu einer Meisterin ersten Ranges herangebildet hat. — Von plastischen Arbeiten wäre eine feinsinnig angeordnete Gruppe von J. Hirt „Venus lehrt Amor den Bogen führen" rühmend zu erwähnen.

O. A. Düsseldorf. Wie verschiedene und doch gleichberechtigte Richtungen die Portraitmalerei einschlagen kann, wird uns durch den Vergleich der bei Bismeyer u. Krauß kürzlich ausgestellten Bildnisse von E. Richter aus Berlin mit einem jetzt im Salon von Schulte befindlichen Portrait im altdeutschen Kostüm von F. A. Kaulbach aus München klar gemacht. Sehen wir dort ein derbes, frisches Erfassen der Natur, lebendigen Ausdruck, kräftige Modellirung, glänzende Färbung, so gewahren wir hier mehr ein stilles Versenken in die Natur, eine tiefe Pietät vor derselben, einen schlichteren, bescheideneren Sinn; das Seelische überwiegt durchaus, auf dieses ist das Hauptgewicht gelegt, indeß es sich dort mehr um die Freude an der äußeren Erscheinung handelt. Dies weibliche Bildniß von Kaulbach, lebensgroß, in altdeutscher Tracht, fesselt nicht allein das Auge, befriedigt nicht allein die künstlerischen Ansprüche an Form und Farbe, sondern wirkt auch so lebhaft auf die Phantasie, daß die Gedanken immer wieder zu demselben zurückkehren. Die Einbildungskraft reproducirt es stets auf's Neue, sein Andenken lebt mit uns fort, wie das an eine wirkliche Person, welche wir gekannt und geliebt haben. Dieser milde Taubenblick, ganz durchdrungen von Gefühlswärme, beruhigt und erhebt über das irdische Getümmel. Eine Seele, fein wie Blumenduft, blickt uns aus den feuchtglänzenden, graublauen Augen entgegen. Ebenso seelisch ist der Mund, der, in holdester Jugend blühend, doch mehr geistiges als irdisches Leben athmet. Die für eine regelmäßige Schönheit zu gleichmäßig volle Oberlippe gefällt durch ihre originelle Naivetät. Besonders lieblich sind Wangen und Kinn, welche, eingerahmt von der weißen Krause, wie eine Knospe in ihrer Blätterscheide erscheinen. Die vortrefflich gemalten Hände in ihrer ruhigen Haltung, die Figur in ihren feinen Verhältnissen entsprechen ganz dem Charakter des Kopfes und spiegeln die Persönlichkeit treu wieder, obgleich die Gestalt durch das steife Kostüm eher verborgen, als zur Geltung gebracht wird. Dennoch versöhnen wir uns mit dieser Tracht einigermaßen, weil der Kopfputz, ein schwarzes Barret, Schleierchen und Perlennetz, kleidsam ist, und weil sie dem Maler Gelegenheit gegeben hat, seine Virtuosität in Darstellung der Stoffe zu entwickeln. Die grüngelbe Seide der Puffärmel, die gesteppten grauen Unterärmel, der Plüschebesatz am Schooß des dunklen Kleides, die alterthümliche rothe, mit vielen Behängen versehene Tasche, Alles das ist meisterhaft gemacht. — Das zweite, viel kleinere Bild von Kaulbach, „Träumerei", kann sich ähnlicher Vorzüge rühmen, ja es verdient vielleicht den Preis in koloristischer Beziehung; an geistigem Interesse hingegen steht es dem großen Portrait nach. Eine Dame, in weißen Atlas gekleidet, etwa aus der Renaissance-Zeit, lehnt auf einer Ruhebank, die Mandoline im Arm, und läßt die Bilder ihrer Phantasie an sich vorübergleiten. Das dämmrige, mit Gobelins ausgeschlagene Gemach ist ganz dazu geeignet, darin stillen Gedanken nachzuhängen. Den Saiten entlockt sie mit der weißen Hand die Begleitung zu diesem Spiel der Einbildungskraft. Neben ihr, auf der reichgeschnitzten Holzbank, die theilweise von einem mattblaugrünen golddurchstickten Atlaskissen bedeckt ist, liegt ein Kranz, an dem sich die Schleife gelöst hat. Das Band hängt herab, und mehrere Rosen sind heruntergefallen und liegen zerstreut am Boden. Das ist der Kranz der Freude, der einen Riß erlitten und schon manche Blüthe eingebüßt hat. Aber diese leise Zerstörung spricht nicht so deutlich als die Züge des bleichen Gesichtes, das trotz Jugend und Schönheit doch schon etwas Welkes und Abgeblühtes hat. Liegt ein großer Schmerz hinter ihr und ist derselbe schon halb überwunden, so daß die Wehmuth nur noch wie eine letzte Wolke, die dem ausgebrausten Gewitter folgt, sie beschattet, oder ahnt sie noch bevorstehende Kämpfe und Leiden, die wie Nebelbilder aus der Zukunft austauchen? Bedeutenden Eintrag thut der Schönheit der Erscheinung das allzu lichte Haar, welches aus einiger Entfernung den Eindruck macht, als sei der Kopf fast kahl. Auch die Hand auf der Mandoline erscheint zu gespreizt, und die Finger stehen zu weit auseinander. — Wenn uns München soviel Werthvolles, so viel Belehrendes und Anregendes zuschickt, so können wir nicht dasselbe von Weimar behaupten. Zwar entbehrt das Bild von W. Zimmer, „Kartoffelernte", nicht des frischen, natürlichen Lebens, einige Figuren sind sogar gut gedacht und trefflich bewegt, aber der ganze Sinn ist doch zu derb und plump, als daß dasselbe Anspruch auf den Namen eines Kunstwerks machen könnte. Die Kunst darf nie, welches auch ihr Vorwurf gerade sei, ganz ihren göttlichen Ursprung verleugnen, muß in etwas, sei es durch Grazie, sei es durch übersprudelnden, unwiderstehlichen Humor, durch tollen Uebermuth, uns eine Darstellung der Art, wie es diese Kartoffelernte ist, wo wir ein dickes Bauernmädchen und ein altes Weib neben dem andern sehen, erträglich machen. Aber auch dieses natürlichen Lebens entbehrt das Bild von W. Hasemann aus Weimar, ebenfalls im Salon des Herrn Schulte ausgestellt, eine „Kirmes in Thüringen", dessen Größe ihm noch besonders zum Verderben gereicht, da erstens das Format die Kritik besonders herausfordert, und zweitens das Durcheinander, welches auf demselben herrscht, gar kein Ende nimmt, Figur auf Figur sich häuft, und immer neue Menschen wie die Ameisen hervorkommen und umeinander wir-

beln. — A. Achenbach erfreute uns diesmal durch ein Bild, nicht groß an Umfang, aber wahr und natürlich wie eines, welches unter seinem Pinsel entstand. Dasselbe ist unserer nächsten Umgebung entnommen und stellt eine Straße Düsseldorfs, ganz Portrait, dar, welche nach dem Rhein hinabführt. Wir sehen den Strom selbst im Mondlicht, mit Schiffen und Nachen und dem eben abfahrenden Dampfer, welcher mächtige Rauchwolken ausstößt, die Schiffbrücke und ganz im Hintergrund einen andern Theil der Stadt, in bläulichen Dunst gehüllt. Einen pikanten Gegensatz zu den neblig weißblauen Tönen bilden die rothen Lichter, welche hier und da entzündet sind. Von den beiden Bildern, welche Fr. Andrä ausgestellt hat, verdient besonders die große Gebirgslandschaft mit dem waldigen Mittelgrund, der von einem Bach durchströmt wird, volle Anerkennung. Das Terrain, die Baumpartien und das Wasser sind gut durchgeführt, und nur die Gebirgsformen erscheinen etwas zu weich und unbestimmt. — Bertling, dessen Frühling uns noch in lieblichster Erinnerung steht, hat sich auch diesmal wieder in seiner Italienerin mit dem Kinde als korrekt in der Zeichnung und geschickt in der Malerei erwiesen, jedoch fehlt es der weiblichen Gestalt diesmal an aller Anmuth; sie sieht uns aus den offenen braunen Augen recht nüchtern und reizlos freundlich an, indeß das Kind mit einem Ernst, fast wie strafend, geradeaus blickt, welcher an raffaelische Christkinder erinnert, aber leider ist dasselbe nicht von einem ähnlichen Geiste beseelt. So erscheint die unkindliche Starrheit manierirt und wirkt wahrhaft beklemmend auf den Beschauer. — Ein hübsches, kleines Bild von Bochmann, „Pferdemarkt“, ist ganz in der fein ausgeführten, sinnigen Weise gemacht, wie wir es an dem Künstler gewohnt sind, nur können wir uns auch hier wieder nicht des Wunsches erwehren, daß er sich bei seiner Begabung nicht in einen so engen Kreise von Gegenständen einschließe, vielmehr einmal zu Vorwürfen greife, welche das Gemüthsleben berühren und ein dauerndes, tiefergehendes Interesse zu erregen im Stande sind.

B. **Stuttgart.** In der Ausstellung des Württembergischen Kunstvereins war letzthin eine Reihe interessanter Arbeiten von L. v. Riedmüller zu sehen. Zwei schönen Oelbildern: „Schloß Tauffers im Pusterthal“ und „Golzsee auf dem Bristenstock“, schlossen sich drei große Aquarelle und fünfzig Handzeichnungen an. Letztere gaben in verschiedener Größe anziehende Motive aus Italien, Oberbayern, Tyrol und dem Schwarzwald wieder, theils nur flüchtig skizzirt, theils in feinerer Ausführung, alle aber zeichneten sich durch geistreiche und gewandte Behandlung und durch Frische und Ursprünglichkeit der Auffassung aus. Landschaften von Millner, Fr. W. v. Winterfeld, ferner Chr. Mali und Louis Braun gereichten der Ausstellung zu besonderer Zierde. W. Rögge brachte drei kleine Genrebilder, Einzelfiguren darstellend, in feiner Charakterisirung und trefflicher Färbung. Bemerkenswerth war auch ein kleines Stillleben von Leibl, „Krebse und Früchte“. Der Kunstverein hat im verflossenen Jahre neun kleine Gemälde zur Verloosung angekauft und zwei größere, eine „Norwegische Landschaft“ von Normann in Düsseldorf und ein Genrebild von Ingenmey daselbst in andern Verloosungen gewonnen. Diese elf Bilder wurden mit mehreren größeren und kleineren Kunstblättern und Prachtwerken am 24. November unter die Mitglieder verloost, deren Zahl leider eine ziemlich geringe ist.

Tizian-Ausstellung in Berlin. Zur Feier des vierhundertjährigen Geburtsfestes Tizian's beabsichtigt der Verein Berliner Künstler im Januar 1878 eine Ausstellung von Kopien, Zeichnungen und Kupferstichen nach Gemälden Tizian's zu veranstalten. Um nun durch Vorführung einer reichhaltigen Sammlung dem Publikum eine möglichst vollständige Anschauung des gesammten Schaffens des großen Meisters zu geben, werden alle diejenigen Besitzer von obengenannten Reproduktionen Tizianischer Werke, welche geneigt sind, dieselben auf einige Zeit dem Verein der Berliner Künstler anzuvertrauen und dadurch das beabsichtigte Unternehmen zu unterstützen, ersucht, ihre Adressen mit Angabe der zur Disposition gestellten Werke dem Bureau des Vereins, Kommandantenstr. 77/79, mitzutheilen.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor Donndorf in Stuttgart** hat den Auftrag erhalten, das Grab Ferdinand Freiligrath's auf dem Uffkirchhof in Cannstadt mit einem Denkmal zu schmücken. Dasselbe wird aus einer Büste des Dichters bestehen, die in doppelter Lebensgröße in Bronze gegossen werden soll. Sie steht auf einem Postament von russischem Granit und wird von einer architektonisch hoch gehaltenen Rückwand gedeckt, deren bogenförmiger Abschluß durch eine Leier geziert erscheint. Das Ganze macht in seiner edlen Einfachheit und gefälligen Gliederung einen durchaus würdigen Eindruck. Der Entwurf wurde von dem Denkmal-Komité einstimmig angenommen. Der Künstler übernimmt die Ausführung in so uneigennütziger Weise, daß der Kostenanschlag die vorhandenen Mittel von etwa viertausend Mark nur um ein Geringes übersteigt. Die Arbeit soll so beschleunigt werden, daß am nächsten Geburtstag des Dichters, den 17. Juni 1878, bereits die Einweihung des Denkmals stattfinden kann.

W. **Kassel.** Unser bisher noch unvollständiges Siegesdenkmal am Au-Thor, dessen mangelhafte Ausführung schon früher an dieser Stelle gerügt wurde, hat in diesen Tagen durch Aufstellung des letzten und weitaus besten Theiles, der von Prof. Siemering modellirten, in Bronze ausgeführten Gruppen ausziehender und heimkehrender hessischer Krieger, seine Vollendung erhalten.

Zeitschriften.

L'Art. No. 153—155.
Benvenuto Cellini, von René Menard. (Mit Abbild.) — Portrait d'un architecte, par S. Bourdon (?), von J. Houdoy. — Les graffiti du dome te Sienne et M. Alessandro Franchi, von L. Mussini. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. 1878. No. 1.
Hans Holbein der Jüngere, von O. v. Schorn.

Journal des Beaux-Arts. No. 22.
Sixième concours de gravure pour 1878. — Le portrait de Rubens par Meunier. — Un tableau de Ruysdael. — La renaissance d'après des documents nouveaux. — Peintures murales du convent de Cappel.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 246.
Le musée d'Augsbourg, von M. P. Mantz. (Mit Abbild.) — Les sceaux des archives nationales: Le costume sacerdotal, von G. Demay. (Mit Abbild.) — Le musée Wicar, von L. Gonse.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 12.
Kästchen, mit Platten in Limusiner Email, a. d. 16. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Bordüre eines Leinentischtuches; Salontisch; schmiedeeisernes Gitter; Schrank aus schwarzem Holze; schmiedeeiserner Leuchter.

Mittheilungen des k. k. österreich. Museums. No. 147.
Bemerkungen aus der Ausstellung in Amsterdam. — Das neue Kunstgebäude in Pest.

The Academy. No. 291. 292.
The Dudley gallery, von M. M. Heaton. — The water-colour society, von W. M. Rossetti. — Old masters drawings at the Grosvenor-gallery, von F. Wedmore. — Progress of the excavations at Olympia.

Christliches Kunstblatt. No. 12.
Büste des Cardinals Gasparo Contarini von Alessandro Vittoria. — Paul Haendler's Biblische Bilder in Farbendruck.

Deutsche Bauzeitung. No. 98.
Das Germanische Museum in Nürnberg, von R. Bergau.

Auktions-Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Am Mittwoch den 9. Januar 1878 Versteigerung der vom Rentier F. Fallou hinterlassenen Sammlung von Aquarellen. (101 No.)

Müller & Co. in Amsterdam. Am 11. und 12. Januar 1878 Versteigerung von Kupferstichen aus der Sammlung des Herrn van Parijs in Brüssel. (1130 No.)

Eingesandt.

Verehrliche Redaktion! In der Besprechung meiner Publikation „L'Iconographie d'Antoine van Dyck“ in Nr. 6 der Kunst-Chronik (XIII. Jahrg.) citirt der Herr Recensent bezüglich einiger Porträts Abdrücke vor aller Schrift, welche im Berliner Kabinet befindlich aber nicht von mir verzeichnet sind, und beabsichtigt damit eine Ergänzung meiner dießfälligen Anführungen.

Dem gegenüber gestatten Sie mir gefälligst, darauf hin-

zuweisen, daß ich auf S. 43 des Werkes ausdrücklich bemerkte, daß Abdrücke vor der Schrift von allen Platten der Ikonographie bekannt sind, daß ich jedoch von einer besonderen Erwähnung oder Klassifikation derselben aus den dort entwickelten Gründen Umgang nahm.

Wenn ich daher die oben erwähnten avant la lettre nicht beschrieben habe, so stellt sich dieß keineswegs als eine unbeabsichtigte Lücke des Kataloges dar, zudem mir die Existenz jener Abdrücke wohlbekannt war.

Wien, 30. November 1877. **Fr. Wibiral.**

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

3. Januar



Nr. 12.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das neue Museum in St. Gallen. — Historische Ausstellung der Akademie der bildenden Künste in Wien; Letarouilly, le Vatican et la Basilique de S. Pierre de Rome; Lagerkatalog von Amsler & Ruthardt. — H. Funk †. — Die Ausgrabungen zu Olympia. — Kasseler Kunstverein. — Hannover; Bamberg; Rom; Denkmal Friedrich Wilhelm's IV. für Berlin; A. Feuerbach. — Zeitschriften. — Inserate.

Das neue Museum in St. Gallen.

Welche Opfer schweizerische Gemeinwesen für höhere ideale Zwecke zu leisten im Stande sind, hat in neuester Zeit die Stadt St. Gallen bewiesen. Durch öffentliche und private Mittel gefördert, wurden hier im Laufe der Jahre vier Sammlungen gegründet: eine naturhistorische, eine Gemälde- und Kupferstichsammlung, eine kulturhistorische und eine ethnographische Sammlung. Die erste ist Eigenthum des engeren Bürgerverbandes, die zweite wurde vom Kunstvereine gegründet, der auf eine 50jährige Thätigkeit zurückschauen kann, die dritte und vierte Sammlung verdanken Ursprung und Vervollständigung dem historischen Verein des Kantons St. Gallen. Ihr Bestehen zählt erst 15 Jahre. Sämmtliche Sammlungen mußten sich schon lange mit sehr unzureichenden Lokalitäten begnügen, welche den belehrenden Zweck ihres Materials unerreicht ließen. Die erste Anregung, solchem Uebelstande gründlich abzuhelfen, erfolgte im Jahre 1868. Als richtige Lösung der brennenden Frage erschien die Herstellung eines Gebäudes, das in zweckmäßig angelegten und eingerichteten Räumen sämmtliche Sammlungen aufnehmen sollte. Nicht minder klar wurde man sich, daß ein solches Museumsgebäude nur durch Zusammenfassen aller Mittel ermöglicht werden könne. Doch auf einen im Frühjahre 1870 erlassenen ersten Appell an die Einwohner von St. Gallen und deren im Ausland befindliche Söhne war schon bis Ende Oktober 1872 die Summe von 200,000 Fr. verfügbar, und im Sommer 1877 betrug die Totalsumme der privaten Beiträge, Zinsen und der namhaften Beiträge der kaufmännischen Korporation, des engeren Bürgerverbandes, der Einwohnergemeinde und des Kantons 428,000 Fr. In dieselbe Zeit fiel auch die Vollendung des Baues selbst. Den Plan für denselben fertigte der St. Gallische Architekt Kunkler an. Die Herstellungskosten beliefen sich auf die Summe von 436,000 Fr. Für das kleine Deficit haften die Vereine.

Das Gebäude selbst darf als sehr gelungen betrachtet werden. Sein würdevolles äußeres Gepräge macht es zu einer architektonischen Zierde der Stadt, die innere Einrichtung entspricht den für zweckmäßige Unterbringung der Sammlungen gestellten Bedingungen. Mit Einzug und Aufstellung wurde im verflossenen Sommer begonnen, und am 8. Oktober konnte das Museum mit einem schönen Feste eröffnet werden, bei welchem das Gebäude der engeren Bürgergemeinde als Eigenthum übergeben wurde, die mit bedeutenden Opfern die Beschaffung des gesammten Mobiliars zu ihrer Ehrensache gemacht hatte. Die naturhistorische Sammlung, die in Bezug auf Reichhaltigkeit des Materials den übrigen in der Schweiz überlegen ist, dehnt sich durch sämmtliche Säle des weiten Parterres aus. In die Räume des I. Stockwerks theilen sich die Sammlungen des Kunst- und des historischen Vereins. Jene hat die nördliche, diese die südliche Hälfte ausgewählt. Die Gemäldesammlung, deren Aufstellung der Maler Rittmayer leitete, hat einen Saal in größten Dimensionen mit Oberlicht, an den sich noch zwei weitere Säle anreihen, zur Verfügung. Sämmtliche Räume sind jetzt schon in erfreulichster Weise mit älteren und neueren Originalwerken ausgestattet, bei welchen sich der Kunstverein ganz richtig zur Aufgabe stellte, hauptsächlich die namhaftesten Schweizer Maler in Vertretung zu bringen.

Wir verweisen hierüber auf den zu erwartenden neuen Katalog. Ein vierter Saal dient der ansehnlichen Kupferstichsammlung, die unter den anderen schweizerischen den dritten Rang einnehmen dürfte. Ein fünfter Saal soll dereinst zur Aufnahme plastischer Originalwerke und Gypsabgüsse dienen. Vorerst wird hier eine von der kaufmännischen Korporation in der Gründung begriffene Industrie- und Gewerbesammlung provisorisch untergebracht werden. Zwei kleinere Räume stehen St. Gallischen Künstlern als Ateliers zur Verfügung. Den Sammlungen des historischen Vereins sind 5 Säle zugetheilt, 4 der kulturhistorischen, der fünfte der ethnographischen.

Gleich der erste Raum bietet in ziemlich einheitlicher Ausstattung einen behaglichen bürgerlichen Wohnraum im Gepräge der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Während anderwärts der Barockstil um diese Zeit die Wandlung in das Rococo schon völlig vollzogen hat, scheint er sich vielerorts in der Schweiz noch zäher behauptet zu haben. Die Wände kleidet ein kräftig profilirtes Getäfel, dessen Füllungen mit dem helleren Holzmaser effektvoll mit den dunkleren Lisenen und Gesimsen wechseln. Die zahlreichen Intarsiaturen verrathen eine gewisse Eleganz. Vor Kurzem noch schmückte diese, die Jahreszahl 1679 aufweisende, heimische Arbeit den kleinen Saal des 1877 niedergerissenen St. Gallischen Rathhauses. Den obern Abschluß des Zimmers bildet eine durch Einlagen, Schnitzwerk und bunte Holztöne reich erscheinende Cassettendecke, die aus dem ehemaligen Kloster Pfävers ober Ragaz stammt. Von ihr herab hängt ein gleichzeitiger messingener Kugelleuchter. Die Wandfläche zwischen Getäfel und Decke zieren in Oel gemalte Porträts St. Gallischer Magistratspersonen, Trachtenbilder aus dem 16. und 17. Jahrhundert. In einer Ecke erhebt sich ein bunter Ofen mit Sitz, eine Arbeit aus der Werkstätte des David Pfau in Winterthur von 1666. Nicht weit von dem uns Kindern nördlich der Alpen so unentbehrlichen keck in die Stube sich vordrängenden Gesellen ragt ein Buffet mit Gießfaß von 1687. Daneben hängt über hölzernem Halter ausgespannt die blau, braun und roth gestickte leinene Handzwehele (1682). Ein runder Tisch mit Schieferplatte und dieselbe einfassendem intarsirtem Fries gibt dem Gemache einen festen Mittelpunkt. Seitwärts steht über geschnitzter Truhe ein Schränkchen, dessen fein und sauber gearbeitete Renaissancefaçade besondere Beachtung verdient, und an einem Fenster harrt ein zierlich geschmücktes Spinnrädchen der zarten Hand. In den Fenstern endlich erzählen 16 Glasgemälde, meist von St. Galler Familien im 17. Jahrhundert gestiftet, von Erlebnissen des Volkes Israel, oder geben wie der Ofen weise Lebensregeln und werfen ein gedämpftes buntes Licht erwärmend in den Raum hinein.

Der anstoßende Saal bietet Zeugen der vorhistorischen Cultur, Steingeräthe, Knochenwerkzeuge, Gefäße rc., die von Pfahlbauansiedlungen aus verschiedenen Gegenden der Schweiz herstammen. Hierauf folgen die ersten Geräthe, Werkzeuge und Zierrathen von Bronce, Funde sodann aus der Römerherrschaft in St. Galler Gegend, endlich schließt sich eine Collection von Waffen, Beschlägen, Schlössern, Zinngeschirr und Arbeiten aus Edelmetall an, die den letzten drei Jahrhunderten angehören.

Der dritte und zugleich größte Raum enthält auch die Hauptzierde der Sammlung. Es sind dies einerseits 12 Panner und Fahnen aus dem 15. und 16. Jahrh. Neun derselben stammen vom Burgunderkrieg mit Karl dem Kühnen, welche zum Theil hohe kunstgeschichtliche Bedeutung beanspruchen, und die in diesen Blättern schon öfter erwähnt wurden.*) Sämmtliche burgundische Fahnen und Panner, sowie ein paar Fragmente städtischer Panner, von 1475 und das von 1512, 1,71 m. hoch, 1,68 m. breit, welches Papst Julius II. für die erfolgreiche Theilnahme der Schweizer an den Schlachten bei Novara und Marignano, wo die Franzosen aus Oberitalien und über die Alpen zurückgedrängt wurden, durch seinen Kardinal-Legaten Mathäus Schinner, geschmückt mit einem Heiligenbilde und dem städtischen Wappen auf schwerem Damaste, überreichen ließ, wurden von A. Sesar in Augsburg mit Sachkenntniß und Pietät restaurirt und so vor völligem Ruin geschützt und in ihrer Originalität erhalten. Diese Trophäen, mit Ausnahme der päpstlichen, sind rechts und links von der Getäfelpartie des Mittelsaals hinter Glasverschluß auf rothbraunen Plüsch gesetzt. In der Mitte der langen Rückwand ist die schön gegliederte Thürpartie des früher genannten Rathsaalgetäfels angebracht, welche im ersten Raume keine Verwendung finden konnte, und über derselben eine von einem St. Galler Schreiner 1597 meisterlich geschnitzte Wappentafel der ehemaligen Weberzunft, der ersten unter den St. Galler Zünften. Die noch übrigen Wandflächen schmücken Teppiche (15.—17. Jahrh.) und Leinenstickereien. Die Fenster veranschaulichen in einer fortlaufenden Reihe von schweizerischen Glasmalereien Höhepunkt und allmählichen Verfall, resp. technische Umwandlung der schweizerischen Kabinetmalerei. Im Ganzen verfügt die Sammlung über 71 Glasgemälde (1538—1747). Außerdem befinden sich in diesem Saale Proben von Spitzenarbeit, Seidenstickerei, Elfenbein- und feinerer Holzschnitzerei, und ferner 6 Modelle St. Gallischer Burgruinen, ein siebentes stellt die noch leidlich erhaltene Burg Mammertshofen, in thurgauischer Nachbarschaft, dar. Sämmtliche Modelle beruhen auf sorgfältiger Ausmessung der immer mehr zerfallenden Baureste und sind bis in's kleinste Detail hinein

*) Jahrg. III, No. 21, S. 180; X, No. 2, S. 31 und XI, No. 42, S. 677.

mit größter Ausdauer und Treue von einem St. Galler Modelleur zu 1 Hundertstel der natürlichen Größe angefertigt. Ueber den ganzen Saal hin spannt sich eine stark profilirte Cassettendecke, wie die früher erwähnte aus dem Kloster Pfävers herrührend.

Den vierten Raum füllen, außer spärlichen Zeugen der Keramik und Glastechnik der alten Culturvölker, Werke von Thon, Steingut und Glas. Unter den ersteren befinden sich zahlreiche Repräsentanten des schweizerischen Ofenbaues resp. Ofenkacheln vom 16. bis Ende des 18. Jahrh. Unter den Glaswaaren lenken eine ziemliche Anzahl feiner venetianer Glasgefäße die Aufmerksamkeit auf sich. Im fünften Saal beginnt die ethnographische Sammlung, diese besteht aus zahlreichem, zum Theil sehr werthvollem Material aus sämmtlichen Erdtheilen. Zu erwähnen sind besonders eine Anzahl seidener, bunter und goldgestickter chinesischer Prachtgewänder, eine Collection chinesischer und japanesischer Trachtenfiguren, Lackarbeiten, Elfenbeinschnitzereien und Malereien. Ostindien ist durch einen Cyklus von Modellen seiner Bevölkerungstypen vertreten, zahlreichen Schmuck, Putz und namentlich durch ein in Holz von einem Eingeborenen verständnißvoll geschnitztes Modell eines Hindutempels aus der Nähe von Madras. Ebenso geben Waffen, Geräthschaften 2c. Aufschlüsse über den Culturzustand der javanischen Ansiedlungen, der Eingeborenen von Neuseeland, der Hebriden, der Indianer Nordamerikas, sowie der Bewohner der Ost- und Westküste Afrikas.

Für die nun so gelungene Aufstellung, deren Erreichung besonders der Energie und begeisternden Anregung des Verwaltungspräsidenten August von Naes zu danken ist, wurde auch die beste wissenschaftliche Kraft in dem jetzigen Conservator des Museums, Professor Bendel gefunden, dessen richtiges erfolgreiches Bestreben war, innerhalb eines zusammenhängenden Ganzen jedes einzelne Objekt zur verdienten Geltung und die Gruppirung für das Auge überschaubar und geschmackvoll zur Wirkung zu bringen. Ist auch im Vergleich mit dem Material, das eine Reihe deutscher, französischer und englischer kulturhistorischer und Kunst-Sammlungen bieten, dasjenige von St. Gallen mit wenigen Ausnahmen bescheiden zu nennen, so gereicht es doch, in Anbetracht des kurzen Bestandes der Sammlung, und dessen, daß gerade St. Gallen sehr arm an Arbeiten der früheren Jahrhunderte erscheint, und bei den Mitteln, über die der historische Verein verfügt, durch das schon Erreichte zur allseitigen Befriedigung.

Bei der vortrefflichen Leitung und aufopferungsvollen Hingebung des Professors Bendel darf sicher erwartet werden, daß das Museum immer mehr vervollständigt, Geringeres mit Bedeutenderem nach und nach ersetzt, und das Ziel nie aus dem Auge verloren werden wird, durch Veranschaulichung der Werke frühester bis zu unserer Zeit und der Wandlung des Geschmackes Belehrung zu bieten und so mittelbar auf Kunst, Industrie und Gewerbe unserer Generation anregend und fördernd einzuwirken.

Kunstliteratur.

Die historische Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1877. Wien, Druck der kais. Wiener Zeitung. 1877. 8.

Es scheint, daß die Zusammensetzung kunsthistorischer Bücher aus Gelegenheitsfeuilletons nachgerade eine Specialität wird, welche wir nicht ohne Kopfschütteln betrachten können. Das Neueste dieser Art wird aus Wien geboten und ist eine officielle Geschichte der neueren österreichischen Kunst, die wir artikelweise schon in der „kais. Wiener Zeitung" genossen hatten. Die allgemeinen Gründe, welche gegen eine solche Buchmacherei sprechen, gewinnen noch mehr an Gewicht, wenn nicht ein Schriftsteller die membra disjecta seiner geistigen Produktionskraft sammelt, sondern, wie im vorliegenden Falle, Aufsätze verschiedener Autoren zu einem Ganzen mechanisch verbunden werden. Wir sagen: mechanisch; denn wenn auch in der Vorrede ein Herausgeber, und zwar kein geringerer als R. von Eitelberger, sich nennt, so ist doch klar ersichtlich, daß derselbe nicht als wirklicher, geistiger Leiter der Einzelarbeiten fungirt hat. Vergleicht man den seinen Gegenstand kräftig beherrschenden und in großen, scharfen Zügen schildernden Essay, welchen dieser treffliche österreichische Kunstgelehrte über die historische Ausstellung der Wiener Akademie im vorigen Jahrgange unserer Zeitschrift veröffentlicht hat, mit den fast durchweg übersichtslosen, im Gewirr des Details untergehenden Aufsätzen des besprochenen Buches, so kann man keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß Eitelberger in keiner Weise als Chef des von der officiellen Zeitung gewählten „großen Generalstabs" thätig war, sondern diese Herren ruhig schreiben ließ, wie ihnen die Federn gewachsen. Unmöglich hätte sonst die Oekonomie des Raumes so ausfallen können, daß man die Architektur, welche seit jeher einen Hauptmotor der Wiener Kunst bildete, auf kaum 13 Seiten behandeln ließ — in der Vorrede wurde dieser winzige Artikel und dessen Autor sogar ganz vergessen! — während den Medaillen 18 Seiten gewidmet sind; unmöglich hätte man der Landschaft und dem Thierstück 65 Seiten eingeräumt, während die für Wien so specifische und hoch entwickelte Genremalerei auf kaum 19 Seiten schlecht und recht abgethan wird. Unmöglich wäre auch solch' eine Methode der Darstellung, die man am kürzesten und treffendsten charakterisirt, wenn man sie als Paraphrase des Katalogs bezeichnet, gewählt worden, da es gerade zu den Vorzügen Eitelberger's

gehört, sich ohne solche Krücken zu bewegen und seine Materien von großen, allgemeinen Gesichtspunkten aus zu behandeln. Die kurzen, rein äußerlich angefaßten, mit Zahlen übersättigten biographischen Notizen und die überall eingestreuten Katalogsnummern, welche in populär sein sollenden Aufsätzen sicherlich nicht am Platze sind, erhöhen keineswegs die Lesbarkeit des Buches; dazu kommt, daß die Sprache in keinem einzigen der Aufsätze jenes Niveau von Sorgfalt und Eleganz erreicht, welches man heutzutage selbst von gewöhnlichen Feuilleton-Artikeln fordert, und welches gerade in der Wiener Journalistik innegehalten wird. Man traut kaum seinen Augen, wenn man einzelnen Stellen begegnet, wie — im Aufsatze von Ilg über die Historienmalerei (S. 187) — die folgende ist: „So mußte die Historienmalerei hierzulande (in Oesterreich) um so leichter dem populären Genre das Feld räumen, als sie allüberall schon in ihrer eigentlichen Gestalt vom Sauerteige des Genrehaften durchdrungen aufzutreten genöthigt war." Das erinnert denn doch kaum an etwas Anderes, als an die berühmte Phrase vom wehmüthigen Genuß des Unverstandes, die der deutsche Citatenschatz einem satirischen Landsmanne des Autors, dem Possendichter Nestroy, verdankt.

Auf die einzelnen Aufsätze übergehend, müssen wir gleich heraussagen, daß alle mehr oder weniger unzulänglich erscheinen. Keiner derselben liefert ein klares, volles Bild der darzustellenden Materie; alle sind sie Stückwerk geblieben und haben nicht einmal durchweg den Werth „schätzbaren Materials", da man neue oder weniger bekannte Daten, die nicht schon der Katalog enthalten hätte, sehr spärlich vorfindet. Ueber Georg Raffael Donner hätten wir gern mehr zu lesen gewünscht, als in Dr. A. Ilg's Aufsatz über die Plastik auf kaum drei Oktavseiten enthalten ist; daß Fernkorn und Gasser, die doch schon zu den Todten zählen, nur nebenher genannt werden, läßt sich auch nicht billigen. Der Aufsatz von Alois Hauser über die Architektur ist ganz werthlos; wer nur einmal durch die Straßen Wiens spazieren gegangen ist, muß es unbegreiflich finden, daß der Autor über die Wiener Architektur der letzten zwei Jahrhunderte nicht mehr zu sagen wußte. Ziemlich vollständig, doch rein schematisch und herzlich trocken behandelt Heinrich Kábdebo die reizende österreichische Miniaturmalerei; das gleiche gilt von dem Aufsatze des Dr. Friedrich Kenner über die Medaillen. Eine sachlich recht gelungene, jedoch wegen der gewählten Darstellungsmethode ebenfalls schwer genießbare Arbeit hat Dr. Robert Vischer in seinem Aufsatze über die graphischen Künste geliefert. Nach der Lektüre des Artikels von Dr. Ernst von Hartmann-Franzenshuld über das Porträt reibt man sich verwundert die Augen und fragt sich, ob nicht die kais. Wiener Zeitung aus Versehen einen ihrer Artikel aus den vormärzlichen Tagen, etwa von Anno 1840, wieder abgedruckt hat. Dem Autor ist es weniger darum zu thun gewesen, auf die Arbeiten der Künstler kritisch einzugehen, als den dargestellten Persönlichkeiten Weihrauch zu streuen; freilich befinden sich darunter der Held der „heiligen Allianz", Fürst Clemens Metternich, im „Toison-Ordens-Gewande", dessen „durchdringender Verstand und unergründlicher Scharfsinn aus dem historisch denkwürdigen Angesichte sprechen", und Fürst Johann Liechtenstein „als Knabe auf einem Pony reitend, eine Zierde jedes Ahnensaals". Der Aufsatz von Dr. A. Ilg über die religiöse und Historienmalerei ist, ungeachtet seiner Länge, wenig geeignet, uns die Entwicklung dieser Kunstzweige in Oesterreich nahe zu rücken; er leidet außerdem an verschrobenen Standpunkten und ist durch schwülstige Phrasen, die mit dem trockenen Tone des Ganzen stellenweise seltsam kontrastiren, arg entstellt. Was es für einen Sinn haben soll, wenn Ilg behauptet, daß sich Heinrich Füger's Kompositionen „wie ein schwer lastender Riegel vor das Reich der fröhlichen alten Barocke stellten" (!) und daß darin die „österreichisch-nationale Weise" vermißt werde, begreifen wir mit dem besten Willen nicht. In Kompositionen zur römischen Historie und zu Klopstock's „Messiade" auch noch den „österreichischen Staatsgedanken" anzubringen, welcher ein Schlagwort der Wiener officiellen Kunstschriftstellerei geworden ist, das ist wahrlich viel verlangt! Was es heißen soll, wenn Füger ein „Schmerzenskind, das in Oesterreich zu wirken verurtheilt war", genannt wird, und wenn Ilg (S. 175) behauptet, daß mit Füger die „Zeit beginnt, in der die österreichische Kunst wie der auffallende Quecksilbertropfen in hundert Fragmenten nach allen Richtungen auseinanderzulaufen anfängt", ist uns ebenfalls unverständlich. Uns ist auch aus der Zeit vor Füger keine specifisch österreichische Historienmalerei bekannt, und der Autor lehrt sie uns nicht kennen; unseres Erachtens hat es vielmehr bis auf den heutigen Tag keine specifisch österreichische Kunst gegeben, mit einziger Ausnahme des vormärzlichen Wiener Genre's. Mit dem gelegentlichen Benützen „österreichischer" Vorwürfe ist es nicht abgethan; Auffassung und Technik der religiösen und Historienmalerei waren in Oesterreich nie autochthon. Warum die kaiserl. Wiener Zeitung nicht Eitelberger's reizvollen Essay über das Wiener Genre im XII. Bande dieser Zeitschrift unter Citirung der Belegbilder aus dem Kataloge abgedruckt hat, statt Heinrich Kábdebo's geistlose Nomenclatur zu bringen, ist uns ein Räthsel. Am meisten sprach uns August Schäffer's Arbeit über die Landschaft, das Thierstück und das Stillleben an. Man merkt zwar, daß der geschätzte Künstler eigentlich kein Mann der Feder ist und überdies hat die vorgeschriebene Methode auch seiner Darstellung Eintrag gethan; allein Sachkenntniß, freie Auffassung und tem-

peramentvolles Hervortreten der persönlichen Ansichten und Empfindungen des Autors machen sich in angenehmer Weise fühlbar. Immerhin bietet Schäffer's Aufsatz mehr Anregung als die übrigen Artikel, deren Autoren, obgleich sämmtlich noch recht junge Leute, sich im Affectiren greisenhafter Kälte und schematischer Dürre gefallen zu haben scheinen.

Schließlich dürfen wir nicht unerwähnt lassen, daß der besprochene officielle Bericht über die historische Ausstellung der Wiener Kunstakademie in merkwürdiger Verkehrung des Sprichwortes, daß die Lebenden immer Recht haben, nur den Todten gerecht zu werden sich vornahm. Alles was da in der Wiener Kunstwelt noch lebt und webt, wird von den officiellen Kunsthistorikern beharrlich todtgeschwiegen; für sie existiren nicht Hansen und Schmidt, Kundmann und Zumbusch, Matejko und Makart, Angeli und Canon, Feuerbach und Eisenmenger, Jacoby und Unger und wie sie sonst lauten, die bekanntesten österreichischen Künstlernamen. Für die Herren Kunstschriftsteller von der Wiener Zeitung Gnaden hört das Wiener Kunstleben mit dem Jahre des Unheils 1848 auf; die wirkliche Wiedergeburt der österreichischen Kunst unter dem gegenwärtigen Regenten ist ihnen nicht der Schilderung werth gewesen. Diese Herren, welche in ihren Aufsätzen bei jeder unpassenden Gelegenheit von Loyalität überfließen und ihr „wahrhaftes" Oesterreicherthum herauskehren, machen sich aus dem Staube, wenn es gilt, die noch lebenden und strebenden Künstler dem Publikum vorzuführen, ihre Bedeutung und ihre Richtung zu charakterisiren und das Interesse an denselben zu erhöhen. Und durch solch' ein Vorgehen will das österreichische Amtsblatt der heimischen Kunstproduktion zu Ansehen verhelfen; auf diese Weise sollen die österreichischen Künstler geistige Förderung und die österreichischen Kunstfreunde zu Aufträgen Anregung erhalten! Wir begreifen wohl, daß die Ausdehnung des Berichtes auf die modernen Künstler dem einen und anderen der Herren Referenten mitunter recht unbequem geworden wäre; allein, wer ex professo Meinungen abzugeben unternimmt, der muß unter allen Umständen den Muth derselben besitzen.

---

* **Ein nachgelassenes Prachtwerk von Letarouilly.** Soeben erscheint im Verlage von Morel in Paris das erste Heft eines großen architektonischen Werkes, das als Ergänzung zu den jedem Architekten und Kunstfreunde wohlbekannten „Édifices de Rome moderne" von dem verstorbenen Paul Leterouilly auf die allgemeinste Beachtung Anspruch erheben darf. Die neue Publikation führt den Titel: „Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome" und wird in zehn Lieferungen zu je 24 Tafeln Großfolio (jede Lieferung zum Preise von 45 Francs) erscheinen. Von den 240 Tafeln des Ganzen werden 20 in Farbendruck hergestellt. Die Tafeln bilden zwei Bände; ein dritter Band soll den Text enthalten. Die Ausstattung des Werkes schließt sich der älteren Publikation an; die Tafeln geben die Darstellungen vorzugsweise in Konturen, welche mit großer Genauigkeit und Strenge gezeichnet sind. Eine Neuerung bilden die sehr schön behandelten Chromolithgraphien. Als Herausgeber nennt sich Hr. Alphonso Simil, „Architecte attaché à la Commission des Monuments historiques", der — wenn wir nicht irren — eine Rolle bei den Ereignissen von 1871 spielte, dann mit Letarouilly's nachgelassenen Zeichnungen flüchtete und erst unlängst aus Amerika wieder zurückgekehrt ist. Diese Schicksale haben die Herausgabe des schon vor Jahren begonnenen Werkes verzögert, das nun hoffentlich rasch zu Ende geführt werden und sicher eine Zierde der modernen architektonischen Literatur bilden wird.

Die Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt in Berlin veröffentlichte ihren Lagerkatalog Nr. V, enthaltend Kupferstiche nach klassischen Kunstwerken und nach modernen Gemälden, mit besonderer Berücksichtigung ihrer Verwendung für den Zimmerschmuck. Durch beigefügte Lichtdrucktafeln mit 50 Abbildungen ist es dem Publikum, das mit den Gegenständen nicht vertraut ist, sehr bequem gemacht, eine Wahl zu treffen, die seinem Geschmack entspricht.

Nekrolog.

B. **Heinrich Funk**, Landschaftsmaler in Stuttgart, starb daselbst nach jahrelangem Herzleiden an einer hinzugetretenen Rippenfellentzündung den 22. November 1877. Mit ihm ist wieder einer jener alten Meister dahingegangen, die in der Düsseldorfer Schule zuerst die Landschaftsmalerei selbständig pflegten und sie zu Ruhm und Ehren brachten.

Er wurde, wie aus einem in Militär-Angelegenheiten ausgestellten amtlichen Attest hervorgeht, in Herford in Westfalen den 12. December 1807 geboren und erhielt seinen ersten Kunstunterricht von seinem Vater, der Dekorationsmaler war. 1829 bezog er die Akademie in Düsseldorf, wo er sich, durch Lessing's und Schirmer's Einfluß angeregt, der Landschaftsmalerei widmete und schon bald durch seine Arbeiten auf diesem Gebiet Aufsehen machte. Im Herbst 1836 siedelte er nach Frankfurt a. M. über, folgte aber 1854 einem Ruf als Professor der Landschaftsmalerei an die Kunstschule zu Stuttgart und wirkte hier als sehr beliebter Lehrer, bis er im Herbst 1876 wegen zunehmender Kränklichkeit seine Stelle niederlegte. Er blieb als ausübender Künstler aber noch fortwährend rastlos thätig und stellte erst wenige Wochen vor seinem Tode ein neues Bild: „Schloß Chillon im Genfer See bei Gewitterstimmung" aus, welches keine Abnahme seiner Kräfte wahrnehmen ließ. Funk erhielt für eines seiner Gemälde in Rouen, wohin es der Besitzer zur Ausstellung gesandt hatte, den ersten Preis: eine goldene Medaille. Auch verlieh ihm der König von Württemberg 1870 den Friedrichs- und 1873 den Kronen-Orden. Seine zahlreichen Werke sind weithin zerstreut, theils in großen Galerien, theils in Privatsammlungen. Hervorzuheben sind: „Eine Burgruine bei Abendbeleuchtung" (1834, in der Nationalgalerie in Berlin), „Das untere Innthal" und „Die Ruine am See" (beide im Städel'schen Institut in Frankfurt a. M.), „Große Gewitterlandschaft (im Museum Wallraff-Richartz in Köln) und „Motiv von der Eifel bei aufsteigendem Gewitter" (in der k. Staatsgalerie in Stuttgart), denen sich aber noch eine ganze Reihe anderer gleich bedeutender Bilder beifügen ließe. Das innigste Verständniß der Natur, verbunden mit einer wahrhaft poetischen, mitunter sogar großartigen Auffassung und dem feinsten Sinn für Schönheit der Linien und Formen zeichnet die Landschaften Funk's in hohem Grade aus und verleiht ihnen einen dauernden Werth. Dazu kommt noch die liebevollste Durchführung der einzelnen Theile und eine abgeklärte harmonische Färbung, die sich allerdings von der kolo-

ristischen Wirkung in den Gemälden jüngerer Künstler wesentlich unterscheidet. Funk legte das Hauptgewicht auf vollendete Zeichnung und stilvoll abgerundete Komposition, und deshalb haben seine Bilder in den letzten Jahren bei dem durch virtuose Behandlung und glänzende Farbeneffekte verwöhnten Publikum nicht mehr die volle Würdigung gefunden, die ihren echt künstlerischen Vorzügen in reichstem Maße gebührt. Ganz Hervorragendes leistete Funk auch in Kohlen- und Kreidezeichnungen, und seine Mappen bergen einen wahren Schatz geradezu klassischer Schöpfungen, die zu den besten auf diesem Gebiet gehören. — Funk war vermählt mit der Schwester seines Studiengenossen und Jugendfreundes, des allzufrüh gestorbenen Landschaftsmalers Ehemant aus Frankfurt a. M., die ihm vor einigen Jahren im Tode voranging. Er hinterläßt eine Tochter und einen Sohn, welcher als Kaufmann in Stuttgart lebt.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen zu Olympia. Nachdem die Ausgrabungsarbeiten am 1. Oktober zum dritten Male eröffnet worden sind, können wir heute nach dem R.- u. St.-Anz. den ersten ausführlichen Bericht des Dr. Treu, datirt Druva, den 15. November, unsern Lesern mittheilen. Wenn es von dem Direktorium als die nächstliegende Aufgabe der Ausgrabungen dieses Winters bezeichnet wurde, auf die Vervollständigung der Giebelgruppen des Zeustempels hinzuarbeiten, so haben sich die darauf gerichteten Arbeiten schon von der dritten Ausgrabungswoche an durch ihren Erfolg als zweckmäßig erwiesen. Bereits ist die Westgiebelgruppe durch sechs Fundstücke bereichert worden, die theils an sich durch Umfang und Erhaltung werthvoll sind, theils bereits früher gefundene Statuen in wünschenswerthester Weise vervollständigen. Vor der Ostfront des Zeustempels hat freilich die Durchsuchung der späten, aus antiken Werkstücken und Statuenfragmenten zusammengefügten wirren Mauerzüge bisher zwar zahlreiche, aber meistens nur kleine Bruchstücke der Giebelgruppe zu Tage gefördert. Dafür aber haben uns diese Wochen durch mehrere glückliche Einzelfunde entschädigt; zwei werthvolle archaische Bronzen und drei römische Gewandstatuen, zum Theil mit Künstlerinschriften, sind entdeckt worden. Der erste größere Fund wurde am 19. Oktober gemacht. Es war dies der mittlere Theil einer der beiden Kolossalgruppen frauenraubender Kentauren, die der Mittelfigur des Giebels zunächst standen. An dieses Mittelstück, welches die Brust des Kentauren und das mittlere Dritttheil des Frauenkörpers umfaßte, ließen sich drei bereits früher gefundene Theile der Gruppe anfügen, so daß dieselbe jetzt fast vollständig vor uns steht; nur der Kopf der Frau und einige Extremitäten fehlen noch. Das Motiv des Ganzen ist schon jetzt hinreichend deutlich: der Kentaur hat das Lapithenweib mit dem linken Arm gepackt und hält sie mit beiden Vorderbeinen umklammert; sie greift dem Entführer kräftig in den dichten Bart, drängt sein weinseliges Gesicht zurück und sucht seiner Umklammerung mit einer energischen Wendung zu entfliehen. — Gefunden wurde das Fragment etwa 26,50 m. West-Süd-West von der Süd-West-Ecke des Zeustempels; es lag also südlicher als alle bis dahin gefundenen Stücke, während der Oberkörper der Frau den nördlichsten Fund des vorigen Winters bildete — er liegt über 50 m. von unserm Fragment entfernt; so weit also sind die Glieder dieser Gruppe zerstreut worden. — Ganz in derselben Gegend wurde drei Tage später, am 25. Oktober, der wichtigste Fund dieser Wochen gemacht: der kolossale Torso der Mittel- und Hauptfigur des Westgiebels. Der im vorigen Winter über 30 m. nördlich gefundene Kopf fügte sich dem Halse auf das genaueste an, so daß wir jetzt das Glück haben, die größte und schönste Gestalt des Giebels vollständig bis auf den rechten Arm und die Unterbeine vor uns stehen zu sehen. Es ist eine kolossale, aufrecht stehende Jünglingsgestalt, nackt bis auf die leichte Chlamis um Schulter und Rücken. Sie blickte mit scharfer Wendung des Hauptes nach dem erhobenen rechten Arme hin, in dem offenbar die Hauptaktion der Figur zum Ausdrucke kam. Die Linke hängt an der Seite herab und umspannte mit geschlossener Hand irgend einen Gegenstand, der jetzt verschwunden ist. Nur die Einsatzlöcher für denselben sind noch vorhanden. Das linke Bein war vorgesetzt, doch nur leicht, so daß der Gegensatz dieser mäßig bewegten Figur zu den wilden Kampfesgruppen, die sie umgeben, ziemlich fühlbar wird. Der dritte bedeutende Fund aus dem Bereich des Westgiebels ist ein Kentaurenkopf, der am 26. Oktober 36 m. westlich von der südwestlichen Ecksäule ausgegraben wurde. Er ist zwar ziemlich verstoßen, doch treten die charakteristischen Züge des silenhaften Gesichtes noch hinreichend deutlich hervor. Das Erfreulichste an diesem Funde war aber, daß durch denselben die zweite der kolossalen Kentaurengruppen, welche der Mittelfigur des Westgiebels zunächst standen, auf das glücklichste vervollständigt wurde, die Gruppe nämlich, welche man gewöhnlich nach der Deidameia zu benennen pflegt. Hier haben wir also den grinsenden Kopf des trunkenen Kentauren, der die Braut des Peirithoos mit Vorderbein und Arm umklammert hält und ihr gierig an die Brust greift. Sie sucht sich ihm zu entwinden, seine Hand zu entfernen und drängt dabei seinen Kopf mit dem linken Ellenbogen zurück, dessen Ansatz sich noch an der rechten Wange des Kentauren erhalten hat. Der echt silenhafte Ausdruck des Kopfes wird durch einen mächtigen Bart verstärkt, ursprünglich auch noch durch einen Kranz, der den halbkahlen Schädel umgab. Der Kranz wird aus Bronze gewesen sein, wie die erhaltenen zahlreichen Einsatzlöcher vermuthen lassen. Nicht unwichtig ist die Thatsache, daß das Bein der Deidameia gegen 44 m. von diesem Kentaurenkopf aufgefunden wurde. Es ist dies freilich das entfernteste unter den Fundstücken, die zu dieser Gruppe gehören. Von geringerer Bedeutung waren die übrigen zur Westgiebel-Gruppe gehörigen Funde: ein linker Schenkel (vom 25. Oktober), der sich mit dem Rumpfstück eines ausschreitenden Lapithen vereinigen ließ; ein rechter Fuß (8. November), der zu dem Bein eines knieenden Lapithen gehörte, und endlich eine rechte Hand (23. Oktober), die einen Scepter oder eine Lanze zu halten scheint. Außer diesen Funden, die der Ergänzung der Giebelgruppe zu Gute kommen, hat die Durchsuchung des Terrains vor der Westfront des Zeustempels in diesen Wochen auch die beiden bedeutendsten Bronzen in das Museum der Ausgrabungen geliefert, die sich bis jetzt überhaupt auf olympischem Boden gefunden haben. Am 23. Oktober kam 15,50 m. West-Süd-West vor der Süd-West-Ecke des Tempels ein gut erhaltener archaischer Bronzekopf von 0,16 m. Höhe zum Vorschein. Er zeigt ein alterthümlich starres Gesicht mit Schnurr- und Spitzbart, eine steife Zopffrisur mit langen Locken und zwei Reihen regelmäßig übereinander geschichteter Ringellöckchen über der Stirn. Ein Reif umgibt das Haupt; die Augen, die ursprünglich offenbar besonders eingesetzt waren, sind jetzt hohl. Der Hals ist an seinem unteren Rande gebrochen und war ursprünglich durch einen eisernen Dübel, der noch erhalten ist, mit dem Körper verbunden. Der zweite Bronzefund wurde am 12. November gemacht. 17,60 m. westlich vor der zweiten Westsäule (von Süd gerechnet) fand sich in einer sehr tief gelegenen Fundschicht, die ungefähr der Höhe der antiken Vasen entspricht, ein großes, trapezförmiges Bronzeblech mit Reliefs in uralterthümlicher getriebener Arbeit (Höhe 0,85 m. Breite unten 0,35, oben etwa 0,25 m.). Der Stil der Figuren entspricht ungefähr dem der ältesten sogenannten korinthischen Vasen; wie bei diesen, sind die Darstellungen in übereinander liegenden Streifen angeordnet, und zwar in vieren. In dem untersten sieht man ein Weib mit vier Flügeln, das in jeder Hand einen Löwen am Hinterfuß hält, ähnlich wie die Artemis, die Pausanias auf der Lade des Königs Kypselos im Heraion sah. In der zweiten Reihe zielt Herakles als knieender Bogenschütze auf einen fliehenden Kentauren. Auch hier entspricht Alles den Gewohnheiten der alleraltesten Kunst; Herakles kniet noch ohne Löwenhaut und Keule und trägt den Köcher auf dem Rücken, nicht auf der Schulter; die Vorderbeine des Kentauren sind menschlich gebildet, wiederum wie auf den ältesten Vasen und dem Kypselos-Kasten. Auf dem dritten Streifen stehen zwei Greife einander gegenüber; auf dem vierten drei Adler. Die leeren Räume zwischen den Figuren sind mit Rosetten ausgefüllt, die wie alles auf diesem merkwürdigen Stück mit der größten Sauberkeit und Sorgfalt gearbeitet sind. Unter

den Funden vor der Ostfront des Zeustempels ließ sich nur ein Fragment des Oinomaos-Helmes (24. Oktober) der Giebelgruppe mit Sicherheit zuweisen. In Bezug auf einen kolossalen weiblichen Oberarm (30. Oktober) muß dies noch unentschieden bleiben. Dicht über diesem Armfragment wurde ein Münzfund von etwa 60—70 Kupferstücken hervorgezogen (30. Oktbr.), von denen ein halbwegs kenntliches Stück dem 6. Jahrhundert anzugehören scheint. Eine aus Säulentrümmern und Statuen zusammengeflickte späte Mauer, die sich von der zweiten Säule der Ostfront des Heraions ostwärts hinzieht, hat auf einer Strecke von 7 m. bereits 3 römische Gewandstatuen, leider alle drei ohne Köpfe, geliefert. Die beiden weiblichen Figuren sind mit Künstler-Inschriften versehen; die eine mit der eines Atheners Eros (gefunden am 29. Oktober); die andere mit der des Aulos Sextos Eraton (29. Oktober), ebenfalls eines Atheners. Es sind mittelgute Wiederholungen geläufiger Typen aus den athenischen Werkstätten der römischen Kaiserzeit. Die dritte Gewandstatue (14. Nov.), ein Mann mit der Rollenkapsel neben sich, scheint ohne Inschrift, so weit sich jetzt, da das Werk noch in der Mauer steckt, darüber urtheilen läßt.

Sammlungen und Ausstellungen.

W. Kasseler Kunstverein. (Schluß.) Auch unter den Porträts und Studienköpfen fanden sich manche treffliche Arbeiten. Ein Portrait von Franz Liszt, gemalt von Plockhorst, zählte zu den besten Werken, welche die Ausstellung in dieser Richtung aufzuweisen hatte. Ein in ganzer Figur und in Lebensgröße ausgeführtes männliches Bildniß von Wilhelm Trübner in Heidelberg ist flott und lebensvoll behandelt, in seiner breiten Eintönigkeit aber ist das Bild von geradezu abstoßender Nüchternheit. Man mag es bewundern, wie bei dieser Art der Flächenbehandlung und bei entsprechendem Hintergrund mit so wenigen Mitteln eine solche Wirkung erzielt werden konnte, eine künstlerische ist diese jedenfalls nicht. Im Uebrigen gibt sich jedoch in diesem Bild wie in einigen anderen Gemälden des Künstlers sowohl in Beziehung auf Komposition als auch auf Malerei ein nicht gewöhnliches Talent kund, von welchem man gewiß noch bedeutendere Leistungen erwarten darf. Virtuos behandelt ist namentlich dessen „Zeitvertreib im Atelier". Eine Studie wie die „Gigantenschlacht", von demselben Künstler, hätte wohl ihren Platz besser im Atelier als auf der Kunstausstellung gefunden. Von Marie Wiegmann in Düsseldorf war ein geschmackvoll behandeltes und als Kostümbild bezeichnetes Brustbild einer jungen Dame, „Erst sechzehn Jahre" betitelt, ausgestellt. Zwei hervorragende Arbeiten dieser Richtung waren ferner ein kleiner Studienkopf von Gabriel Max in München und das Brustbild einer Schwarzwälderin von H. Schneider in Düsseldorf. Von letzterem sahen wir auch ein vortrefflich aufgefaßtes und wohl auf die Entfernung berechnetes, in großen Dimensionen ausgeführtes Porträt des Fürsten Bismarck. Unter den mehr genrehaft behandelten Brustbildern sind noch zwei solche von E. Stammel in Düsseldorf, „Zum Begräbniß" und „Beim Bier", zu nennen. Ein wohlgelungenes Reiterporträt von zeitgeschichtlichem Werth ist das des verstorbenen Kurfürsten Friedrich Wilhelm I. von Handwerk. Man sieht den Kurfürsten in Begleitung seiner Adjutanten von einer Truppeninspektion zurückkehren, eine Gruppe, bei welcher der Künstler die größte Porträtähnlichkeit in jeder Beziehung angestrebt hat. Der Kurfürst ist in seinen besten Jahren dargestellt, und besonders sein Porträt ist vortrefflich gelungen, so daß man dasselbe zu den wenigen guten Bildnissen zählen kann, die von jenem vorhanden sind. Ein Genrebild antiken Charakters, „Idylle" betitelt, von E. Teschendorf in Berlin, zeichnet sich durch tiefe Auffassung und stilvolle Behandlung in gleichem Maß aus. Dasselbe gilt von einem Gemälde ähnlicher Richtung von Paul Thumann in Berlin, „Rosenzeit", für welches sich vielleicht nur eine Ausführung in etwas kleineren Dimensionen empfohlen haben würde, sowie von einer „Dryade" von Ferd. Schauß, einem größeren, in jeder Hinsicht trefflich behandelten Gemälde, welches auch in seinem etwas an Schirmer erinnernden landschaftlichen Theil von guter Wirkung ist. Indem wir uns nun zu den übrigen Figurenbildern, Landschaften u. s. w. wenden, kann es nicht unsere Aufgabe sein, sämmtliche Arbeiten von Werth namhaft zu machen. Denn was das Technische betrifft, nach welcher Seite hin die moderne Kunst ihren hauptsächlichen, im Vergleich mit den alten Meistern freilich immer noch relativen Vorzug findet, so macht sich hierin bereits ein gewisses Durchschnittsmaß des allgemeinen Könnens bemerkbar, so daß wohl die Mehrzahl der Bilder, die man auf modernen Ausstellungen antrifft, billigen, in dieser Hinsicht zu stellenden Anforderungen entspricht. Was beim Genrebild die Auffassung des Gegenstandes an sich betrifft, so macht man vielfach noch immer die Bemerkung, daß zuviel Werth auf komische Situationen gelegt wird, die noch dazu nicht selten von der trivialsten Art sind. Es eignet sich doch nicht jeder Gegenstand zur Ausführung in Oelfarben, der als leichte Illustration behandelt eine gute Wirkung haben mag. Neben derartigen Abgeschmacktheiten bot indessen die Ausstellung auch zahlreiche bessere Werke dieser Richtung, wie Emil Teschendorf's „Vor dem Maskenfest", Karl Hoffmann's „Römische Bettelkinder", sowie treffliche Arbeiten von F. Imgenmey in Düsseldorf, Max Kaltenmoser in München, H. Götz in Karlsruhe u. a. Auf die sehr zahlreichen und großentheils vortrefflichen Landschaften, Marinen, Thier-, Blumen- und Fruchtstücke u. s. w. können wir gleichfalls im Einzelnen nicht näher eingehen. Die Plastik war durch eine Statuette antiken Charakters in Marmor von Prof. Hassenpflug, sowie durch zwei fein modellirte weibliche Idealbüsten in Marmor und zwei männliche Porträtbüsten in Gyps von demselben Künstler vertreten. Der Katalog zählte im Ganzen 534 Nummern auf und es verdient bemerkt zu werden, daß sich darunter zahlreiche tüchtige Arbeiten von weiblicher Hand befanden. Für die Verloosung waren vom Kunstverein 26 Gemälde angekauft, darunter 19 Werke auswärtiger Künstler.

Vermischte Nachrichten.

□ Hannover. Das hiesige Rathhaus, das werthvollste Denkmal der mittelalterlichen Profan-Architektur in der Provinz Hannover, ein Backsteinrohbau, welcher in einzelnen Absätzen in den Jahren von 1434 bis 1490 gebaut, später in einigen Theilen verändert wurde, stand lange Zeit in Gefahr, abgebrochen und durch einen Neubau, dessen einer Flügel im Jahre 1840 bereits ausgeführt worden ist, ersetzt zu werden. In der neuesten Zeit ist diese Frage endgiltig in der glücklichsten Weise gelöst worden, indem eine gründliche Restauration des alten Rathhauses nach den vortrefflichen Plänen des Bauraths Hase beschlossen und bereits in Angriff genommen worden ist.

λ. Bamberg. Zu meiner letzten Mittheilung aus Bamberg kann ich schon jetzt einen Nachtrag bringen. Die dort als möglich angedeutete Ausschreibung der Herstellung eines monumentalen Brunnens zur freien Konkurrenz ist bereits erfolgt und die Unterhandlung mit Halbig abgebrochen. Nach der magistratischen Bekanntmachung sind für das Werk 46,286 M. bestimmt; unter angemessener Behandlung des architektonischen Aufbaues aus Sandstein soll der Geschichte Bambergs dadurch Rechnung getragen werden, daß als Hauptfigur das Standbild des Königs Max I. von Bayern und diesem untergeordnet aber freistehend die Statuen der Kaiser Heinrich II. und Conrad III., der Kaiserin Kunigunda und des heiligen Bischofs Otto — aus Kelheimer Kalkstein oder in Bronze — angebracht werden. Ein besonderer Stil für die architektonischen Theile ist nicht vorgeschrieben. Die den Platz einfassenden großen Gebäude sind Anfangs des XVIII. Jahrhunderts errichtet und ohne hervorstechende Architektur. Die Entwürfe sind längstens binnen 4 Monaten vom 7. Nov. an gerechnet in Modell oder auch in Zeichnung beim Ministerium für Kirchen- und Schulangelegenheiten in München einzureichen, woselbst auch die Entscheidung erfolgt. Die beiden nächstbesten Projekte werden mit je 400 M. honorirt. — Bildhauer Arnold, welcher, wie bereits früher erwähnt, sich um die Fertigung dieses Kunstbrunnens stark beworben hat, ist inzwischen am 26. Oktbr. 1877 in Bad Bocklet gestorben. Er war am 29. April 1824 in Aschaffenburg geboren, kam jedoch sehr früh hierher, wo er als Bildhauer lernte und bei der Restauration des Domes vielfach beschäftigt wurde. Später entwickelte er seine künstlerische Thätigkeit in Wiesbaden, Bingen und Mannheim und zog 1854 nach Kissingen. Hier lenkte er die Aufmerksamkeit des verstorbenen Königs Max II.

auf sich, welcher ihn nun unter seine specielle Protektion nahm und ihm die Mittel zu Reisen nach Rom, Paris und London gewährte. Seine Hauptwerke finden sich in Kissingen (Bismarck's Denkmal, eine allegorische Figur, die Nymphe der Kurquellen darstellend ꝛc.) und auf den Friedhöfen in Bamberg und Würzburg. Die vielen Besuche fremder Kurgäste in seinem Atelier zu Kissingen, später in Bocklet, verbreiteten seinen Ruf auch weit im Auslande. — In der letzten Woche wurde in der Basilika St. Jakob dahier ein Altar mit Christus am Kreuze, Maria und Johannes aufgestellt, welche Figuren von dem Bildhauer Knabl, dem berühmten Fertiger des Hochaltars im Münchner Dome, mit feinem künstlerischen Gefühle vortrefflich ausgeführt sind.

R. **Aus Rom** berichtet die Libertà, der Sindaco habe nunmehr den Compromiß unterzeichnet, kraft dessen sich die Stadt verpflichtet, 500,000 Lire auf den Bau eines Kunstausstellungs-Gebäudes zu verwenden, zu dessen Kosten der Staat und die Provinzialgemeinde insofern beitragen, als jener den Baugrund unentgeltlich abläßt und letztere 250,000 Lire baar gibt. Ebenso hoch wird der Baugrund bewerthet. Mit Ende des Monats November lief der Termin zur Einsendung der Konkurrenz-Pläne zu obigem Bau ab. — Nach demselben Blatte wurde zu Allerseelen auf dem Friedhofe Campo Verano ein neues Werk Lombardi's aufgestellt, das Grabmal eines elfjährigen Mädchens Maria Russo. Dasselbe besteht aus nur zwei Figuren. Der Schutzengel ist in die Gruft niedergestiegen, hat den Leib des Mädchens aufgenommen und nur das Linnen, in das er gehüllt gewesen, auf der Erde liegen gelassen und steht nun im Begriffe, mit dem Kinde zum Himmel zurückzufliegen. Das Kind seinerseits schlummert noch und sein Köpfchen liegt an der Brust seines Schutzengels, der es zärtlich betrachtet und es flüsternd aus dem Schlummer zu wecken scheint.

Denkmal Friedrich Wilhelm's IV. für Berlin Kaiser Wilhelm nahm kürzlich auf dem Platz vor der Nationalgalerie die beiden Modelle für das Reiterstandbild Friedrich Wilhelm's IV. in Augenschein. Der Monarch hat sich für den Standort des Denkmals auf dem Platz vor der Nationalgalerie ausgesprochen und dabei den Wunsch geäußert, daß, um für das Denkmal einen freieren Anblick zu gewinnen, ein Theil der Säulenhalle entfernt werden möge.

* **Ueber Anselm Feuerbach's Befinden**, dessen besorgnißerregender Zustand des Künstlers Rücktritt von seiner Wiener Professur nöthig machte, gehen uns neuerdings aus bester Quelle einige beruhigendere Nachrichten zu. Der Künstler ist gegenwärtig in Venedig, zum ersten Male nach anderthalb Jahren wieder arbeitend. In der nächsten Zeit gedenkt er an die große Aufgabe des mittleren Deckenbildes für die Aula der Wiener Akademie heranzugehen. Vier Seitenbilder stehen bereits nahezu fertig in Nürnberg: der gefesselte Prometheus; Venus Anadyomene; Uranos; Gäa. Der Ausbruch der langwierigen Lungenkrankheit hinderte die Vollendung. Eine kurze Beschreibung des Mittelbildes, welches den Titanensturz darstellt, haben wir bereits früher den Lesern gegeben. Hoffen wir, daß es dem genialen Meister gelingen möge, das Werk mit neu verjüngter Kraft und Frische durchzuführen!

Zeitschriften.

L'Art. No. 156.

Les dessins de Rubens au british museum, von J. Comyns Carr. (Mit Abbild.) — Les gravures françaises du XVIII[e] siècle, von A. Piat. (Mit Abbild.) — La société des amis des arts de Besançon, von E. Véron. (Mit Abbild.)

Inserate.

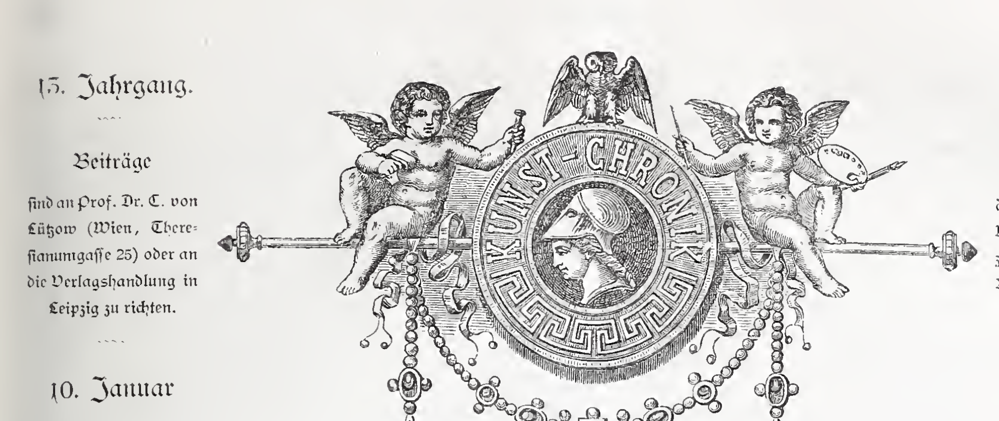
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

10. Januar



Nr. 13.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Auktionspreise. — R. Lucae †; Ph. Veit †. — Heberle's kulturgeschichtlicher Katalog. — Ein zweites Pompeji. — H. Funk's künstlerischer Nachlaß. — Winckelmannsfeier zu Frankfurt a. M.; Verein für deutsches Kunstgewerbe; Dekorative Malereien im Neubau des Handelsministeriums in Berlin; Aus Köln; Dresdener Museen. — Zeitschriften. — Inserate.

Auktionspreise.

αλ. Die Preisverzeichnisse der durch den Kunsthändler F. A. C. Prestel in Frankfurt a./M. vor einigen Wochen daselbst abgehaltenen Auktionen von vier bedeutenden Kupferstichsammlungen sind soeben versendet worden. Wir entnehmen diesen Verzeichnissen, daß die Steigerung der Preise von alten Blättern ersten Ranges auch in dieser Saison stetig und in ziemlich starkem Tempo fortschreitet, — aber auch, daß gute alte Blätter, welche bezüglich des Meisters, der Erhaltung oder des Werthes der Darstellung zunächst oder noch niedriger rangiren, ebenfalls schon so erhöhte Anbote finden, daß bei gleichem Fortschritte die Zeit abzusehen ist, wo nur noch öffentliche Institute oder besonders geldkräftige Liebhaber als Käufer gewählterer Stücke werden konkurriren können. So erfreulich diese erhöhte Werthschätzung nach mancher Richtung hin genannt werden kann, so möge doch dem Schmerzensschrei der „kleinen Sammler" hier ein Ohr gegönnt sein, welche, mehr mit Begeisterung für ihre Lieblinge als mit finanziellen Mitteln ausgerüstet, sich durch die neuerdings so überwältigend auftretenden Konkurrenzen auf den Aussterbe-Etat gesetzt sehen. Ein Gleiches vollzog sich ja schon allgemach mit den glücklichen Zufällen und Funden, welche einst als eine Hauptquelle für die Bereicherung von kleinen Privatsammlungen gelten konnten und zugleich einen der Reize des Sammelns abgaben. Die Schatzgräberei trägt nicht mehr die Kosten, — das emsige Spüren, Vigiliren und endliche Ergattern hört heute von selbst auf, wo fast Alles Material schon aufgestöbert zu sein scheint und es keine ergiebigen Trödlerläden, keine altersstaubigen Winkel mit längst vergessenen, aber inhaltsreichen Mappen, Klebebänden oder anderem verschollenen „Kram" mehr gibt, welche nicht schon längst und wiederholt durch antiquarische Spürnasen ausgekundschaftet und gründlich geleert worden wären. So sehen wir denn auch auf diesem Terrain den „kleinen Mann" durch die Macht des Kapitals zurückgedrängt und gezwungen, seinen Trost (wenn er nicht Zeit hat, unsere des Sonntags so sorgfältig geschlossenen Kabinete zu besuchen) schließlich in der — Heliogravure zu suchen.

Wir lassen hier als Belege für das Gesagte einige der in Frankfurt erzielten Preise folgen:

Rembrandt, Hundertguldenblatt	7720	Mk.
„ Landschaft mit den drei Bäumen	1900	„
Dürer, Portrait des Erasmus von Rotterdam	910	„
„ Madonna mit dem Affen . . .	1410	„
Hollar, große Ansicht von Köln	1300	„
Schongauer, Geburt Christi	3810	„
Kölner Meister, Pass. II, Nr. 106 . . .	1410	„

Verhältnißmäßig am meisten frappirende Summen wurden aber bei der ersten der genannten Auktionen erzielt, deren Gegenstand die berühmte Sammlung der Ikonographie van Dyck's war, die Dr. Wolff in Bonn angelegt hatte. Das Maß jener Preise, welche Fr. Wibiral in seiner jüngst erschienenen Arbeit: „L'Iconographie d'Antoine van Dyck" nach der im Winter 1876 zu Brüssel abgehaltenen, damals epochemachenden Auktion du Bus als bisher höchste citirt, wurde bei weitem überschritten. Es wurden namentlich für die Proben der ersten Plattenzustände folgende bisher unerhörte Preise bezahlt:

Radirungen van Dyck's.

Peter Breughel	855 Mk.
Cornelissen (II. Zustand mit der Bearbeitung Vorstermann's)	320 „
van Dyck	2800 „
Leroy	2100 „
Suttermans	1290 „
Vorstermann	2230 „

Stiche nach van Dyck.

Aremberg (Bolswert) I. Zustand . . .	205 Mk.
Coster (Jode) „	151 „
van der Geest (Pontius) „	360 „
Gustav Adolf „ „	321 „
Rubens (Pontius) I. Zustand	401 „
„ „ II. „	201 „
van Dyck (Vorstermann) I. Zustand . . .	260 „

Endlich sei berichtet, — last but not least — daß ein Probedruck von der Aetzarbeit des zweiten Porträts Jodocus Momper's (dessen Authenticität zudem Duplessis und Wibiral, Nr. 88, bestreiten), mit 4750 Mk., und das 5procentige Aufgeld hinzugerechnet mit 4987 Mk., sage fast fünftausend Mark bezahlt wurde!

†

* * *

Ueber das jüngste Ereigniß auf dem Frankfurter Kunstmarkt erhalten wir noch einen eingehenderen Bericht von anderer Seite, welchem wir die nachfolgenden Daten entnehmen:

1. Die nachgelassene Sammlung des Dr. Wolff aus Bonn, hauptsächlich in einer äußerst reichhaltigen und gewählten Sammlung der Portraits von und nach van Dyck bestehend, stammte zum großen Theil aus der Verstolk'schen Nachlassenschaft. Schwerlich konnte irgend eine Privatsammlung der van Dyck's mit dieser an Schönheit und Reichhaltigkeit wetteifern. Dem entsprechend erreichten denn auch die Preise eine bis dahin nicht gekannte Höhe. So wurde von dem Porträt von J. de Momper die erste Platte mit 810 M. und die zweite Platte mit 4750 M. bezahlt. Beide selbstredend im ersten Zustande. In Betreff der zweiten Platte von J. de Momper ist zu bemerken, daß es außer diesem Exemplar nur ein zweites im Britischen Museum gibt. Bekanntlich bezweifelt Hr. Duplessis, Konservator des Pariser Kupferstichkabinets, die Echtheit dieses Blattes in seinen Noten zu den Heliographien der Portraits von van Dyck von Amand-Durand, aber sicher mit Unrecht, denn das Blatt steht vollkommen auf der Höhe der van Dyck'schen Leistungen. Diese zweite Platte möchten wir aber die erste nennen, denn Momper erscheint auf derselben um einige Jahre jünger als auf der ersten.

(Schluß folgt.)

Nekrolog.

Richard Lucae †. Die deutsche Kunst, der preußische Staat haben einen schweren Verlust zu beklagen: Richard Lucae, einer der hervorragendsten Berliner Architekten, Direktor der Bau-Akademie, ist in der ersten Frühstunde des 26. Novembers geschieden. Ein Unterleibsleiden, das schon lange an dem kräftigen Organismus gerüttelt hatte, brach in den letzten drei Wochen mit Heftigkeit aus und steigerte sich in jähem Verlauf so rasch, daß der tödtliche Ausgang unvermeidlich war. In voller Manneskraft, in der besten Epoche des Lebens, wo die langbewahrte Frische der Jugend sich mit der Reife des männlichen Alters zu glücklicher Wirkung durchdringt, mußte er den Schauplatz einer Thätigkeit verlassen, die erst jetzt zum Heil der Kunst und des Staates beginnen sollte, sich in den weitesten Bahnen zu entfalten, den höchsten Zielen sich zuzuwenden. Das Schicksal führte ihn bis dicht an die Schwelle des gelobten Landes, das seine künstlerische Seele sich lange ersehnt hatte; aber im Augenblicke, da er mit voller Kraft den neuen Boden betreten sollte, streckte ein grausamer Faustschlag ihn nieder. Die Natur hatte auf ihn eine Fülle von Gaben ausgegossen, wie sie in solchem Verein nur ihren Lieblingen zu Theil wird: Reichthum der Phantasie, Wärme der Begeisterung, dazu Klarheit des Verstandes, Besonnenheit des Urtheils, Schärfe im Erfassen und Energie im Festhalten des als richtig Erkannten, unbeugsame Wahrheitsliebe und Offenheit, dazu aber die sichere Freiheit weltgewandten Auftretens, die ihm die erfolgreichste Wirksamkeit verbürgte. Wie oft in jüngeren Jahren, wenn die elastische Gestalt mit dem hellblonden Kopf und dem heiter strahlenden Blick sich zeigte, hat er uns an den altgermanischen Lenz- und Lichtgott Balder gemahnt! Und nun sollte er ihm auch im frühen Tode gleichen!

Geboren am 12. April 1829 in einer angesehenen Bürgerfamilie Berlins, empfing Richard Lucae im elterlichen Hause schon früh jene künstlerischen Eindrücke, welche bestimmend für seine Lebensrichtung werden sollten. Der edle frühverstorbene Architekt Soller, der als Bruder seiner Mutter in täglichem Verkehr mit seinem Vaterhause stand, mag zeitig durch die ideale Richtung seiner auf Schinkel's Traditionen beruhenden Kunst bestimmend auf den lebhaften Knaben eingewirkt haben. Nicht minder förderlich war die Verbindung mit dem wackeren M. Unger, der als täglicher Gast und treuer Hausfreund im Lucae'schen Kreise verkehrte und durch sein anregendes humoristisches Wesen, besonders aber durch seine künstlerischen Bestrebungen auf den phantasievollen Knaben Einfluß gewann. Der „Onkel Unger", wie er in der Familie genannt wurde, hatte in der Armee gedient, aber als Hauptmann seine Entlassung genommen und gab sich nun mit Pinsel und Palette seinen künstlerischen Liebhabereien hin. Er übte eine zu klare Selbstkritik, als daß er sich zu den schöpferischen Geistern hätte zählen mögen; seine Natur neigte vielmehr zu sinniger Betrachtung und philosophischer Spekulation. Er hatte sich eine tüchtige Kenntniß der alten Meister angeeignet und wußte dieselbe, so lange die betreffenden Objekte nicht in sein Eigenthum übergegangen waren, mit Freiheit anzuwenden. Hatte er aber, wie es öfters auf seinen Reisen vorkam, alte übermalte und verdorbene Bilder an sich gebracht, mit hin-

gebender Liebe die dicken Firnisse und die Uebermalungen entfernt und seine Schützlinge in einen leidlichen Zustand zurückversetzt, so waren diese ihm so an's Herz gewachsen, daß ihm unwillkürlich die vornehmsten Meisternamen für diese Geretteten einfielen, und da war es dann schwer, mit ihm zu disputiren. Aber in seiner kleinen Galerie wuchs unser Freund zu einem vertrauten Verkehr mit Kunstwerken heran, und daß man von dem Onkel Unger manches lernen konnte, wird jeder zugeben, der sein gedankenreiches Werk über das „Wesen der Malerei" und die später erschienenen „kritischen Forschungen im Gebiete der Malerei" kennen gelernt hat. Auch in poetischen Arbeiten hatte sich der treffliche Mann versucht, doch stand in diesen Werken seine grüblerisch didaktische Natur der freien Entfaltung der Phantasie im Wege. Immerhin aber wird man begreifen, daß eine so gediegene auf das Edelste gerichtete Natur, verbunden mit der selbstlosen Güte seines Wesens, Anziehungskraft genug für die jugendliche Welt haben mußte. Und dieser Einfluß wurde um so wichtiger, da Lucae früh durch den Tod seinen Vater verlor. Unter Obhut einer gütigen sorglichen Mutter verbrachte Richard mit zwei Schwestern und drei Brüdern, von denen der älteste ihm im Tode vorangegangen ist, die beiden jüngeren aber, der eine als Professor der altdeutschen Literatur in Marburg, der andere als geschätzter Arzt in Berlin lebt, eine glückliche Jugendzeit im elterlichen Hause unter den Linden. Die sonnige Heiterkeit jener Zeiten ließ in seinem klaren, lichten Wesen für immer einen schönen Wiederschein zurück.

Als die Gymnasialjahre zurückgelegt waren, hatte sich längst der künstlerische Trieb in dem Knaben geregt, aber es dauerte eine Weile, bis sich derselbe zu einem bestimmten Ziel klärte. Längere Zeit, wahrscheinlich durch den Verkehr mit Unger, aber auch mit anderen künstlerischen Freunden des Hauses genährt, neigte er sich stark der Malerei zu. In der That war seine Begabung eine so reiche, daß er vielleicht ebenso glücklich sich der Malerei oder Plastik hätte zuwenden können. Aber aufgewachsen gleichsam im Schatten der herrlichen Schinkel'schen Bauten, die damals eben entstanden waren, umweht von jener feinen geistigen Atmosphäre, die durch das Schaffen des edlen Meisters und seiner trefflichen Schüler, vor Allem eines Stüler, Strack, Soller, Hitzig, Knoblauch, Berlin damals erfüllten, bestimmte er sich doch allmählich zu Gunsten der Architektur, gewiß nicht ohne das anfeuernde Vorbild seines Onkels Soller. So bezog er denn die Berliner Bauakademie und gab sich mit Eifer den Studien hin, welche durch die streng hellenistische Richtung Schinkel's und seiner Schule bestimmt wurden. Auch der Einfluß der Bötticher'schen Tektonik darf nicht unterschätzt werden, weil dieselbe an die Stelle eines bloß nach ästhetischem Gutdünken verfahrenden Producirens auf die innere Gesetzmäßigkeit des baukünstlerischen Schaffens dringt. Die Klippen dieser Doktrin, die leicht zu starrer Abstraktion führen kann, waren für eine Natur nicht vorhanden, die wie die unseres Freundes im einfach Gesunden und Unmittelbaren einer reichen Künstlerphantasie ihren besten Hort besaß. Diese Richtung seiner Anlage erhielt dann besondere Nahrung durch die Vorträge Wilhelm Stier's, der mit einer durch die vorrückenden Jahre ungetrübten jugendlichen Begeisterung in den Lernenden den Sinn für alles Schöne und Große zu wecken und auch für die Schöpfungen des Mittelalters sowie der Renaissance das Interesse zu beleben wußte.

Als Lucae nach Ablauf seiner Studienzeit die Staatsprüfung mit Auszeichnung bestanden hatte, hütete er sich wohl, als Baubeamter in die Maschine des Staatsdienstes sich einfügen zu lassen. Für den Künstler gab es damals und gibt es auch jetzt noch keine Stellung im staatlichen Organismus. Vollends zu jener Zeit herrschte die äußerste Kargheit und Nüchternheit in der Behandlung aller künstlerischen Fragen; die Bureaukratie wollte nur von Beamten wissen, die pflichtgemäß ihr Pensum abarbeiteten, gleichgültig ob der Pegasus im Joche darüber zum gewöhnlichen Miethgaul herabgewürdigt werde. Diesem Mechanismus fern zu bleiben, war für Lucae Pflicht der Selbsterhaltung; Glück genug, daß seine äußerlich unabhängige Lage ihm gestattete, sich einem freien künstlerischen Berufe zu widmen. In jene Zeit — es war zu Anfang der fünfziger Jahre — fiel meine erste Bekanntschaft mit ihm, die bald zu herzlicher Freundschaft wurde. Jahre hindurch haben wir, durch gleichartige Auffassung des Lebens und der Kunst verbunden, in denselben Räumen zusammen wohnend, gemeinsam gelernt und gearbeitet, Jeder in seinem Berufe, er sich zu praktischem Wirken als schaffender Künstler, ich mich für das akademische Lehrfach vorbereitend. Für jene wichtige Entwickelungsepoche vermag ich daher vielleicht eher als irgend ein Anderer Zeugniß über ihn abzulegen. Hervortretend war schon damals in ihm der starke Zug einer unmittelbar wirkenden künstlerischen Phantasie, die am wenigsten des gelehrten Apparats und der Schulvorschriften bedurfte, um sich in der ihr innerlich gemäßen Bahn gleichsam mit Naturnothwendigkeit zu entfalten. Sein Glaubensbekenntniß war die edle, durch Schinkel wiedergeborene Schönheit der griechischen Kunst, nicht weil die Anstalt, welcher er seine Ausbildung verdankte, diese Richtung befolgte, sondern weil sein eigenstes Wesen im Anbeginn vom Hauche dieser klassischen Kunst getränkt und genährt war. Dies trat sogar hervor, als er bei einer akademischen Konkurrenz um einen Kirchenbau sich betheiligte. Sein Entwurf bewegte sich in jener feinen Ausdrucksweise, die man als Berliner Renaissance bezeichnen könnte, und in welcher namentlich Soller seine kirchlichen Projekte, vor Allem die edle Michaeliskirche zu Berlin ausführte. In diesen Werken kündigt sich das bewußte Streben an, beim Kirchenbau nicht schlechthin irgend eine Form der Vergangenheit zu kopiren, sondern in freier künstlerischer Kombination die historisch abgeschlossenen Stile zu neuen Wirkungen, zum Ausdruck des heutigen Kulturlebens zu entwickeln. Daher sind die Gewölbkonstruktionen des Mittelalters und selbst die Maßwerkfenster der Gothik, doch mit Ausschluß des Spitzbogens, etwa in der Weise, wie das italienische Mittelalter diese Formen auffaßt, zur Anwendung gekommen, aber sie verbinden sich im Einzelnen mit einer Formgebung, einer Gliederung und Ornamentik, welche dem Geiste der klassischen Kunst entspringt. Heut zu Tage ist diese Richtung, wie es scheint, verlassen, und der moderne Kirchenbau gefällt sich darin, irgend ein Schema der romanischen oder gothischen Tradition möglichst treu nachzuahmen. Man glaubt darin eines bestimmten kirchlichen Eindrucks sicherer zu sein und wirft jenen Berliner Bauten der vierziger und fünfziger Jahre Mangel an kirchlichem Ernst vor. Diesen Tadel wird man für einzelne Werke, wie z. B. die

Matthäikirche, nicht zurückweisen können; aber auf Soller's Michaeliskirche findet derselbe keinerlei Anwendung, und das unbefangene Urtheil wird zugestehen müssen, daß hier ein ebenso kirchlich würdevoller Eindruck erreicht ist, wie in irgend einem getreu nach gothischer oder romanischer Schablone ausgeführten Bau. Es dürfte ein Vorurtheil sein, wenn man einem bestimmten Baustil das ausschließliche Privilegium kirchlicher Stimmung oder gar Gesinnung zuschreibt, und es ist vielleicht für die kirchliche Architektur ebenso gut wie für die Kirche selbst ein Armuthszeugniß, wenn sie sich vor der Welt klassischer Schönheit, die nun einmal als unveräußerliches Erbtheil höchster Kultur unsere moderne Anschauung durchdringt, hinter einer mittelalterlichen Formel verstecken müssen.

Auch Lucae stand seiner innersten Natur nach auf dem Standpunkt hellenischer Renaissance und hätte denselben auch im Kirchenbau zum Ausdruck gebracht. Aber Aufgaben dieser Art sollten nicht an ihn herantreten. Dagegen strömten ihm bald von allen Seiten Aufträge aus dem Gebiete des profanen Privatbaues zu, in deren Lösung er bald eine selbständige Meisterschaft erlangte. Das öffentliche Bauwesen in Preußen lag damals nach Schinkel's Tode darnieder, und wenn auch unter Friedrich Wilhelm IV. einzelne große Unternehmungen, wie der Bau des neuen Museums und der Berliner Schloßkapelle, auch mancherlei kirchliche Werke entstanden, so trugen diese Schöpfungen vielfach das Gepräge jenes königlichen Dilettantismus, der sich selbst in's Einzelne der künstlerischen Fragen einmischte und durch seine gewinnende Liebenswürdigkeit weichherzige Architekten zu bedenklichen Koncessionen verleitete. Die großen stilvollen Konceptionen Schinkel's fehlten der damaligen Architektur, ein geistreich spielendes Epigonenthum herrschte. Um so begreiflicher, daß die Baukunst, von der freien Heerstraße öffentlicher Aufgaben verdrängt, die Seitenpfade des Privatbaues aufsuchte. In Epochen, wo das große politische Leben fehlt, tritt das Privatleben ausschließlich in den Vordergrund. So geht es auch mit der Architektur, die stets der treueste Dolmetsch der allgemeinen Verhältnisse und Zustände ist. Und wie damals in Berlin ganz besonders ein durch geistige Bildung, künstlerische, wissenschaftliche und literarische Interessen angeregtes Leben sich entfaltete, so ward die Architektur berufen, diesem Dasein den entsprechenden Ausdruck zu geben. So entstand dort jene erstaunliche Fülle mannigfaltiger, bis in's Kleinste künstlerisch durchgebildeter Privatbauten, die an ästhetischem Reiz wie an individueller Mannigfaltigkeit auf der scheinbar so einfachen Grundlage griechischer Formenwelt vielleicht in keiner modernen Stadt ihres Gleichen finden. Lucae war durch Naturanlage und Bildungsgang in seltenem Grade befähigt, dabei mitzuwirken. Wie Wenige hatte er einen fein entwickelten Sinn für das edle Behagen einer durch freie menschliche Bildung verklärten häuslichen Existenz. In einem harmonischen Familienleben aufgewachsen, hatte er ein lebendiges Verständniß für die individuellen Gewohnheiten, Wünsche, Bedürfnisse der verschiedensten gebildeten Lebenskreise. Er identificirte sich gleichsam mit seinem Bauherrn, und es wurde ihm eine Art poetischen Genusses, dem privaten Einzeldasein die künstlerische Form zu schaffen. Dahin zielte die lebensvolle Mannigfaltigkeit seiner Grundrißanlagen, dahin die Gesammtgestaltung, Gruppirung und Einzelgliederung seiner Façaden. Zu den früheren dieser ausgeführten Bauten gehörte sein später in andere Hände übergegangenes eigenes Wohnhaus in der Viktoriastraße, bekanntlich einer der frühesten und anmuthigsten Komplexe jener villenartigen Anlagen, welche eine der liebenswürdigsten Eigenthümlichkeiten der Berliner Architektur ausmachen. Die reizvolle Art, mit welcher diese Bauten durch Altane und Baltone, Erker, Pergolen und Verandas sich mit der umgebenden Natur in Verbindung setzen, indem sie dieselbe theils zu sich hereinziehen, theils in's Freie heraustreten, ist auch von Lucae mit poetischem Sinn aufgefaßt und angewendet worden. So entstand namentlich die anmuthige Villa Henschel in Kassel mit ihrem malerischen Terrassenbau, und die Villa Lucius in Erfurt, beide Bauten in besonders strenger Auffassung der griechischen Formenwelt durchgeführt. Auch der Umbau des Heckmann'schen Hauses, sowie die Soltmann'sche Villa in Berlin, nicht minder die später entstandene Villa Joachim in der Beethovenstraße daselbst zeigen eine ähnliche stilistische Behandlung.

Im Anfang des Jahres 1859 trat Lucae die längst ersehnte Reise nach Italien an. In Rom, wo ich damals seit einigen Monaten in längerem Aufenthalt weilte, trafen wir zusammen, und ich hatte nicht blos die Freude, ihm in der Denkmälerwelt der ewigen Stadt, die mir schon vertraut geworden war, als Führer zu dienen, sondern ihn auch als Genossen für die Weiterreise nach dem Süden bis Sicilien und für die Heimfahrt über Terni, Assisi, Perugia, Florenz, Bologna, Padua und Venedig zu gewinnen. Daß die Eindrücke dieser Reise für ihn, wie für jede künstlerisch angelegte Natur, von bleibendem Werth wurden, ist selbstverständlich, obwohl seine Art des Studirens und Aneignens von dem Verfahren der meisten Andern erheblich abwich. Man konnte in dieser Hinsicht kaum einen größeren Gegensatz sich denken, als er zwischen ihm und unserem gemeinschaftlichen Freunde und Reisegefährten, dem früh entschlafenen Max Nohl, bestand. War Nohl unablässig bemüht, in einer Unzahl kleinerer Skizzen und größerer Aufnahmen sich die Monumente zu eigen zu machen und außerdem in einem gewissenhaft geführten Tagebuch sich Rechenschaft über das Gesehene abzulegen, so hat Lucae weder den Zeichenstift noch die Feder zu diesem Behuf in Bewegung gesetzt. Es war theils wohl eine gewisse genußfrohe Bequemlichkeit, die ihn davon abhielt, theils aber auch die Erwägung, daß bei knapp zugemessener Zeit es mehr darauf ankomme, viel und nachhaltig zu sehen und die Eindrücke in sich zu verarbeiten, als durch hastiges Skizziren zwar Manches im Einzelnen aufzuraffen, aber darüber vielleicht den Gesammteindruck einzubüßen. So studirte er denn nur mit den Augen, indem er die Schönheiten von Kunst und Natur in sich aufsog; aber bei dem treuen und scharfen Formensinn, der ihm eigen war, trug er doch im Geiste eine reiche Ernte heim. Dagegen hat er die landschaftlichen Eindrücke des schönen Landes und manche Figur und Gruppe aus dem Volksleben mit Stift und Pinsel fixirt, wobei ihm eine erstaunliche Leichtigkeit im Auffassen sowohl der Landschaft wie der menschlichen Gestalt zu Statten kam. Man wird nicht leicht unter seinen Berufsgenossen Künstler von so vielseitiger Anlage finden, die sich auch im Landschaftlichen und Figürlichen mit solcher Freiheit bewegen.

Nicht lange nach der Heimkehr wurde Lucae als

Lehrer an die Bauakademie berufen, wo er zuerst als Hülfskraft für den Unterricht im architektonischen Entwerfen angestellt ward. Die geistvolle Art, mit welcher er jede Aufgabe zu erfassen und in seinen Schülern eine selbständige Betheiligung zu wecken wußte, verbunden mit der humanen Gesinnung und Hingebung, auf welchen alles pädagogische Wirken beruht, machten ihn bald zu einem überaus anregenden und beliebten Lehrer, ja der Lehrberuf war ihm bald so an's Herz gewachsen, daß er bis zu seinem Ende nicht davon abließ und in diesem Verkehr mit der Jugend vielleicht die reinste Freude seines Lebens fand. Wie alle schöpferischen Naturen, bewahrte er im Lauf der Jahre sich die jugendliche Frische, in welcher das Geheimniß des Wirkens auf Andere besteht. Neben der Lehrthätigkeit erfreute und erfrischte ihn nicht minder ein stets gesteigertes architektonisches Schaffen, ohne welches auch der Lehrberuf sehr bald in abstrakte Trockenheit sich verlieren müßte.

W. Lübke.

(Schluß folgt.)

Todesfälle.

Philipp Veit, der berühmte Meister religiöser Malerei, 1793 in Berlin geboren, starb am 18. December 1877 in Mainz.

Kunstliteratur.

Kulturgeschichtlicher Katalog No. LXXIV. Abth. G–J. von J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

x. In unserer Zeit hat sich durch die sorgfältig ausgearbeiteten Kataloge auch für die Kunstgeschichte ein neuer und eigener Zweig der Literatur herausgebildet; die seit einigen Jahren unter der Redaktion von H. Lempertz sen. und meist aus dessen eigenen umfangreichen Sammlungen publicirte Reihenfolge der der Kulturgeschichte und den Kuriositäten gewidmeten Abtheilungen erfreuten sich stets der Beachtung der Liebhaber; es liegt uns nun ein neuer über 7000 Nummern starker Band vor, der durch eine Vereinigung von Literatur- und Kupferwerken, fliegenden Blättern und Bildern, Autographen, Portraits, Medaillen 2c., wie es in einer Besprechung heißt, „als ein schätzenswerthes Regestenwerk, welches in willkommener Kürze eine klare Anschauung des Entwicklungsganges des ganzen Christenthums mit seinen umformenden Einflüssen auf Kultur und Gesittung, wie auf die verschiedenen dem christlichen Geiste förderlichen wie hinderlichen Erscheinungen auf dem Gebiet des Glaubens und des christlichen Lebens vermittelt". In besonderen Abtheilungen sind Sammlungen von Christus-, Marien- und Heiligenbildern, dabei viele nach geographischer Ordnung zusammengestellte Gnadenbilder verzeichnet, andere Abtheilungen behandeln die Reformation, die Wiedertäufer, das Ablaßwesen, Rom und das Papstthum, die Jesuiten 2e. 2e. und liefern überraschende Bilder der zeitgeschichtlichen Begebenheiten und der darin wirkenden Personen. Für den Kupferstich-Sammler bietet sich eine Fundgrube von Seltenheiten und Kuriositäten, da in dieser Abtheilung außer den Arbeiten renommirter Meister der Natur der Sache nach besonders auch die Stecher, die sich durch Naivetät und Innigkeit der Empfindung wie durch feine und zarte Ausführung hervorgethan, dargeboten werden. Der Katalog sei deshalb angelegentlichst empfohlen.

Kunstgeschichtliches.

Ein zweites Pompeji. Der Köln. Ztg. wird geschrieben: „In den Kunstkreisen Neapels erregt eine archäologische Entdeckung berechtigtes Aufsehen. Es handelt sich um eine unterirdische Stadt, um ein anderes Pompeji, das ganz zufällig bei einer Brunnenreinigung unweit des Monte Gargano (in Apulien) aufgefunden wurde. Zuerst stieß man auf einen antiken Dianatempel, dann auf einen 20 m. langen, prächtigen Portikus mit Säulen ohne Kapitäle und schließlich auf eine unterirdische Nekropolis, die einen Flächeninhalt von 15000 qm. überspannt. Viele wichtige Inschriften sind bereits zu Tage gefördert und einige davon im National-Museum aufgestellt worden. Die aufgefundene Stadt ist identisch mit dem alten Sipontum (bei Arpinum), von dem Strabo, Polybius, Livius 2c. in ihren Aufzeichnungen wiederholt sprechen. Sie wurde nicht durch Asche verschüttet, sondern versenkt in Folge starker Erdbeben. Die Häuser liegen etwa 6,3 m. unter dem bebauten Boden. Die italienische Regierung hat bereits die nöthigen Schritte gethan, um die Ausgrabungen in großartigstem Maßstabe vorzunehmen. Sie wird in ihren Bemühungen von der manfredonischen Bürgerschaft und dem zuständigen Erzbischof bereitwillig unterstützt. Das heutige Manfredonia (von dem Sohne Friedrich's II. gegründet) ist zum Theil auf dem antiken Sipontum erbaut worden, ohne daß Jemand ahnte, welche Kunstschätze der Boden dort birgt. Jetzt werden täglich neue Entdeckungen gemacht. Dahin gehört unter Anderm auch ein Denkmal, das die sipontinische Bürgerschaft dem Feldherrn Pompejus errichtete, nachdem er die Seeräuber besiegt hatte. Auch sipontinische Münzen haben sich gefunden. Die größte Ausbeute verspricht indessen die antike Todtenstadt mit ihrem unermeßlichen Gräbermeer."

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Von dem künstlerischen Nachlaß Heinrich Funk's** war ein Theil kürzlich im Festsaal des Museums der bildenden Kunst in Stuttgart ausgestellt und gewährte einen wahrhaft überraschenden Einblick in die still und unermüdlich schaffende Thätigkeit des Meisters, die bis zu seinen letzten Lebenstagen nicht erlahmte. Fünfhundert fünf und zwanzig Handzeichnungen in verschiedener Größe und Ausführung, theils Kompositionen, theils Ansichten bestimmter Gegenden, und fünfzehn Skizzen, Studien und Oelgemälde zeigten hier den ganzen Umfang eines ebenso seltenen wie vielseitigen Talentes, und doch war dies nur etwa der fünfte Theil der bei Funk vorgefundenen hinterlassenen Arbeiten, so daß deren Gesammtzahl an's Unglaubliche reicht. Seit dem Jahre 1862, in welchem der Künstler erst begann, seine Bilder zu registriren, entstanden allein etwa achtzig Oelgemälde, von denen einige in beträchtlicher Größe, alle aber mit sorgfältigster Genauigkeit ausgeführt sind. Funk gehört mithin zu den produktivsten Malern der neueren Zeit. Während er bei Tage an der Staffelei und als Lehrer thätig war, schuf er Abends im Familienzimmer herrliche Zeichnungen, die nach unserer Ansicht seine Gemälde weit übertreffen. Hochpoetische Auffassung, feinstes Schönheitsgefühl und edle Einfachheit verleihen auch den unscheinbarsten Motiven einen Zauber, der sich nicht in Worten aussprechen läßt. Bald begegnen wir romantisch-phantastischen Kompositionen, bald poetisch verklärten Ansichten aus Italien, Tirol, Oberbayern, den Vogesen, dem Schwarzwald, der Eifel, Westfalen oder der nächsten Umgebung Stuttgarts, in Kohle oder Kreide, in Bleistift oder leichten Farbentönen ausgeführt, durch die glücklich gewählte ernste oder heitere Tagesstimmung und Beleuchtung zu eindrucksvoller Wirkung gelangend. Funk ist in der That als Zeichner lange nicht genug gekannt und gewürdigt und wir möchten wünschen, daß sein Nachlaß, der zu sehr geringen Preisen verkäuflich ist, auch in anderen Städten zur Ausstellung käme.

Vermischte Nachrichten.

W. **Winckelmannsfeier zu Frankfurt am Main.** Am 9. December versammelten sich im großen Saal des Frankfurter Hofes Mitglieder des Alterthumsvereins, der Künstlergesellschaft und des historischen Vereins, sowie einige hervorragende Gäste, wie die Kommission des Magistrats für Kunst, um auf Einladung des historischen Vereins, zum ersten Male in Frankfurt, den Winckelmannstag festlich zu begehen. Hinter der Rednerbühne war als Schmuck Winckelmann's Porträt angebracht, und zwar eine von Herrn Otto Donner angefertigte Kopie des von Angelica Kaufmann herrührenden Bildes. Der Vorsitzende des historischen Vereins, Herr Otto Donner, eröffnete die Feier, indem er darauf hinwies, daß der Vorstand des Vereins mit der Einladung zur Geburtstagsfeier Winckelmann's dem Wunsche nachzukommen gesucht

habe, es möge Frankfurt in die Reihe der Städte eintreten, die schon seit Jahren diesen Tag durch eine wissenschaftliche Feier begingen; die stete Erneuerung des Andenkens an Winckelmann müsse uns auffordern, auf dem von ihm geöffneten Felde der Forschung in Kunst und Kunstwissenschaft unermüdet weiter zu wirken, in vereinter Thätigkeit die sich so leicht zersplitternden Kräfte zusammenzuschließen und immer auf's Neue auf das gemeinsame Ziel aller Einzelforschung hinzulenken. Nachdem die Feier 1828 im deutschen archäologischen Institut in Rom begründet worden, sei sie 1840 von Jahn und Forchhammer in Kiel, 1841 von Gerhard in Berlin und sodann allmählich von den übrigen Universitäten, den hauptsächlichsten aber nicht den einzigen Stätten wissenschaftlicher Thätigkeit, fortgeführt worden. Hier in Frankfurt habe im Alterthumsverein Herr Professor Becker im Jahre 1873 in einer gerade auf diesen Tag fallenden Sitzung die Aufmerksamkeit auf Winckelmann gelenkt; jetzt sei die Feier von Herrn Dr. Valentin in Anregung gebracht worden, und der Vorstand des historischen Vereins glaube, indem er sich die Initiative angeeignet, dem Wesen des Vereins entsprechend gehandelt zu haben, dessen Thätigkeit sich nicht blos die Vermehrung der städtischen historischen Sammlung, sondern ebensowohl die Ausbeutung ihres künstlerischen und wissenschaftlichen Werthes zum Ziele nehme, überhaupt aber erstrebe, ein Sammelpunkt der wissenschaftlichen Thätigkeit auf dem historischen und kunsthistorischen Gebiete zu werden. In Zukunft würde der Alterthumsverein alternirend mit dem historischen Verein die Einleitungen für diesen Tag treffen. Hierauf ergriff Herr Dr. Valentin das Wort zu dem Festvortrag. Er wies auf die bahnbrechende, durch die Geschichte längst festgestellte Bedeutung Winckelmann's einerseits für die Kunst hin, die er durch sein Werkchen: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" gewonnen, sowie andererseits für die Wissenschaft durch seine „Geschichte der Kunst des Alterthums". Die Quelle dieses doppelseitigen Einflusses sei seine von frühester Jugend an so merkwürdig hervorgetretene Hinneigung zum Griechenthum, die in der von ihm gegebenen Durchführung uns berechtige, ihn als einen der Hauptbegründer der griechischen Renaissance zu betrachten, wie man im Gegensatz zur ersten Renaissance, der römischen, die zweite auf dem Gebiete der Poesie wie der bildenden Kunst zu Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts hervorgetretene Durchtränkung des germanischen Geistes mit dem griechischen nennen dürfe. Redner verfolgte weiterhin die Entwicklung der Wissenschaft und der Kunst seit Winckelmann und leitete daraus die eigenthümliche Bedeutung ab, welche heutzutage im Gegensatz zu früheren Epochen die Kunstwissenschaft im Verhältniß zu den Künstlern sowohl wie zum Publikum gewonnen habe, eine Bedeutung, die sie allerdings nur behaupten könne, wenn die Kunstwissenschaft im Sinne Winckelmann's in erster Linie im Kunstwerk das künstlerische Element betone, das archäologische aber nur zur Unterstützung nehme, während eine einseitige Betonung dieses letzteren die Kunstwerke für die Künstler sowie für die Kunstfreunde unfruchtbar lasse. Winckelmann habe aber gerade durch seine wissenschaftliche Behandlung des künstlerischen Elementes in den Kunstwerken seine epochemachende Bedeutung erlangt. Hieran schloß sich ein Vortrag des Herrn Professor Dr. Becker „Ueber die Museen der Alten", in welchem er die große Bedeutung der an die Tempel sich anschließenden Sammlungen hervorhob, welche, wenn auch nicht zu diesem Zwecke geschaffen, dennoch thatsächlich vielfach die Stelle unserer Museen vertreten hätten, soweit dies bei dem mangelnden historisch-kritischen Sinn im Alterthum möglich gewesen sei. Redner führte eine Fülle von interessanten Beispielen an, welche die von ihm gegebene Entwicklung begründeten und reich belebten. Zum Schluß überreichte Herr Buchhändler Baer dahier dem historischen Verein als Geschenk die Werke Winckelmann's.

Verein für deutsches Kunstgewerbe. Die kürzlich im Oberlichtsaale des Berliner Rathhauses abgehaltene zweite Versammlung des neu begründeten Vereins für deutsches Kunstgewerbe war womöglich noch stärker besucht als die erste Versammlung und beschäftigte sich ausschließlich mit internen Fragen. Nach einem kurzen Berichte über das wachsende Interesse an dem Verein, das sich in verschiedenster Weise dokumentirt und wofür man dem provisorischen Komité, insbesondere aber dem Zeichenlehrer Herrn Troschel für seine unermüdliche Thätigkeit den wärmsten Dank aussprach, schritt die Versammlung zur definitives Konstituirung des neuen Vereins, als dessen Grundlage das alte Statut adoptirt wurde, wie man sich auch mit der Benennung desselben als „Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin" einverstanden erklärte. Die Vignette der Vereinskorrespondenz, das Vereinssiegel ꝛc. sollen Sachen der freien Konkurrenz sein. Die Mittel und Wege zur Förderung der Zwecke der Gesellschaft anlangend, wurde die anschauliche Einwirkung auf das Publikum durch geschmackvolle Produktion als das Geeignetste empfohlen; Ornamente und die richtige Ausführung der einzelnen Stücke, die Verbindung der schönen Grundform mit dem passenden Ornament würden immer den Ausschlag geben, und deshalb sei es wünschenswerth, daß der Erfinder eines neuen Produkts, der nicht ganz einig mit sich ist, dem Verein die Zeichnung zur Prüfung und Begutachtung vorlegte. Die Vorlegung und Erläuterung älterer Arbeiten, verbunden mit einer Diskussion über die Schaustellung, würde gleichfalls vom allergrößten Werthe für die Mitglieder sein, wie auch die Ausstellungen und der Anschluß an ältere Kunstvereine als Bildungsmittel nicht zu unterschätzen seien. Ferner wurde vorgeschlagen, nach dem Vorgange des Architektenvereins Monatskonkurrenzen für die Mitglieder einzurichten, desgleichen die Gründung einer Vereinszeitschrift. Die Ausstellungen anlangend, solle man das Streben hervortreten lassen, Einer vom Andern lernen zu wollen; denn nur so könne man dahin kommen, daß hervorragende Industrielle ihre neuen und wissenswerthen Erfindungen vor dem Verein vorzeigen und erläutern. Insbesondere aber sei die in Berlin gänzlich vernachlässigte Heranziehung und Pflege des kleineren Kunstgewerbes zu fördern, denn nur dadurch werde der Verein das wünschenswerthe Ziel anstreben, daß ihm von außen her anregende Aufgaben gestellt werden. Es sei im höchsten Grade bedauerlich, daß die außerordentlich leistungsfähige Berliner Kunstindustrie auf dem Weltmarkte so ungeheuer tief hinter Frankreich zurückstehe, aber das komme allein von unserem Submissionswesen, welches die bedeutendsten Kunstleistungen nach dem Centimeterstock bezahlt, wodurch das Vertrauen des Publikums zu der Leistungsfähigkeit der Industrie systematisch untergraben wird. Statt an maßgebender Stelle eine gesunde Anregung zu geben, würden jetzt alle Bauten der Stadt und der Regierung, ja selbst die bedeutendsten Kunstleistungen in Submission vergeben und damit jede freie Konkurrenz ertödtet; mit dem Zollstock sei beispielsweise die Dekoration im Treppenhause des neuen Museums ausgeführt, und was solle man dazu sagen, daß Bismarck für die Bronzekronleuchter in seinem Palais die ungeheure Summe von 22 Thaler pro Stück anlegt? Das sei der Segen der Submissionen, daß sie den Handwerker zwingen, für jeden Preis zu arbeiten und obenein noch lange, ungesunde Kredite zu geben, bis sie vollständig zu Grunde gerichtet sind. (National-Zeitg.)

A. R. **Dekorative Malereien im Neubau des Handelsministeriums in Berlin.** Wir haben in Nr. 16 des vorigen Jahrganges der „Kunst-Chronik" unsere Leser auf eine Schule von Dekorationsmalern aufmerksam gemacht, welche unter der Aegide des Lehrers am deutschen Gewerbemuseum, W. Meurer, thätig ist und den Versuch macht, das dekorative System der italienischen Renaissance auf die malerische Ausschmückung moderner Wohn- und Verkehrsräume zu übertragen. Mit Unterstützung des preußischen Cultusministeriums ist im vorigen Jahre eine kleine Expedition von Stubenmalern unter Leitung des Herrn Meurer nach Oberitalien gezogen, um dort die bedeutendsten Reste der dekorativen Malerei der Renaissance in Kirchen und Palästen zu kopiren. Die praktische Frucht dieser Studien war u. A. die Ausmalung eines Sitzungssaales im Direktionsgebäude des Hamburger Bahnhofes, über den wir damals an dieser Stelle berichteten. Im Frühling dieses Jahres ist eine zweite Expedition von Schülern des Gewerbemuseums auf Kosten des Handels- und Cultusministeriums nach Italien gegangen. Die Maler haben u. A. in Padua Wandmalereien aus der Schule des Squarcione, hauptsächlich nach Mantegna, und in Ferrara Decken des Garofalo kopirt. Das Endziel ihrer diesjährigen Expedition wird die Villa Madama bei Rom

bilden, wo sie die köstlichen Fresken des Giulio Romano und des Giovanni da Udine kopiren werden. In diesem Jahre ist übrigens Herrn Meurer und seinen Schülern eine Gelegenheit geboten worden, die gewonnenen Kenntnisse in großem Maßstabe zu verwerthen, indem ihm der Handelsminister Dr. Achenbach die dekorative Ausschmückung der Corridore, Vestibüle, des Treppenhauses und einzelner Säle des kürzlich vollendeten Erweiterungsbaues des Handelsministeriums übertrug. Meurer verband sich zu diesem Behufe mit den Malern Geselschap und Schaller, aber so, daß er einen einheitlichen Entwurf für die gesammte Dekoration feststellte und seinen Mitarbeitern nur die detailirte Ausführung überließ. Durch das Zusammenwirken von drei so vortrefflichen Kräften ist eine in jeder Hinsicht harmonische und dabei glänzende Dekoration entstanden, die sich im Treppenhaus zu fast monumentaler Bedeutung erhebt. Der Grundriß derselben bildet ein an zwei Seiten abgeschnittenes Quadrat. Die eine der abgeschnittenen Seiten öffnet sich zu einem Rechteck, welches ein großes Fenster aufgenommen hat. Durch diese Gestaltung ist die Eintheilung des Wandsimses bedingt, welcher den werthvollsten künstlerischen Schmuck des Treppenhauses bildet. Meurer hat die linke Hälfte desselben vom Fenster aus, Geselschap die rechte Hälfte ausgeführt. Zu beiden Seiten des Fensters sieht man links die Berolina, rechts die Borussia mit wappenhaltenden Pagen. Während Meurer in seiner Komposition den Handelsverkehr mit dem Süden und Südwesten darstellt, symbolisirt Geselschap den Handel mit Rußland und Asien. Auf der nächsten kurzen Wandfläche zur Rechten sieht man Vertreter des Orients, welche die Erzeugnisse ihres Landes — Edelsteine, Goldschmuck, kostbare Stoffe — vor der Borussia niederlegen. Ein sich anschließender, größerer Fries stellt den Ueberlandtransport dar. Auf einem Wagen sitzen, durch zwei Genien repräsentirt, Rußland und die Türkei, umringt von Asiaten und Orientalen, die mit ihren Landesprodukten beladen sind. Eine Bogenstellung, die sich nach dem Corridor öffnet, durchbricht alsdann die Wand und läßt zu beiden Seiten des Bogens nur zwei kleinere Flächen übrig, auf denen Russen mit den Hauptererzeugnissen ihrer Heimath, mit Korn, Hanf u. s. w. und Japaner mit Gefäßen und Luxusgegenständen dargestellt sind. Die Meurer'schen Kompositionen korrespondiren natürlich mit den eben beschriebenen. Vor der Berolina erscheinen Vertreter des Westens und Südens mit ihren Handelsartikeln. Der größere, darauffolgende Fries schildert den Transport zu Schiff durch eine reichbeladene, afrikanische Barke, die gerade im Begriff ist, bei Venedig, als dem südlichsten Seehafen, zu landen. Die kleinen Flächen zu beiden Seiten des Bogens symbolisiren einerseits den Karavanentransport durch die Belastung eines Kameels, andererseits den Einkauf afrikanischer Landesprodukte. Die achtseitige Kuppel des Vestibüls, welches sich an das Treppenhaus anschließt, hat Schaller mit allegorischen Figuren auf goldgemaltem Grunde dekorirt, welche die Abtheilungen des Handelsministeriums: Hochbau, Eisenbahnbetrieb, Wasserbau u. s. w. personificiren. Unter ihnen befinden sich vier Lünetten, welche von trefflich komponirten Gruppen ausgefüllt werden, die den Hochbau, den Eisenbahnbetrieb, das Gewerbe und die Kunstindustrie darstellen. Als Hauptton für die Dekoration der geschilderten Räume ist Violettblau mit Orange angenommen worden. Nach dieser großen, sehr erfreulichen Leistung dürfen wir uns der Zuversicht hingeben, daß die monumentale Dekorationsmalerei endlich eine dauernde Heimstätte in Berlin gefunden hat und daß dem wilden und stillosen Treiben, welches die Berliner Dekorationsmalerei charakterisirte, nunmehr ein Ende gemacht worden ist. — Wir wollen noch bei dieser Gelegenheit bemerken, daß die Goslarer Konkurrenz wenigstens insofern ein erfreuliches Resultat gehabt hat, als zwei beachtenswerthe Talente, die sich dabei hervorgethan haben, mit monumentalen Arbeiten betraut worden sind. Der oben genannte Geselschap soll die Universität Halle und der Düsseldorfer Knackfuß das Gymnasium zu Wohlau mit Wandmalereien schmücken.

Aus Köln wird geschrieben: Durch den Umbau der das Chor der St. Cunibertskirche flankirenden beiden Thürme hat, wie das Gotteshaus selbst, so auch das Panorama der Stadt Köln ungemein an Zier und Ansehen gewonnen. Die alten Thürmchen in ihrer abgekappten Gestalt drückten den ganzen Bau und ließen die schönen Formen dieses Prachtgebäudes nicht zu rechter Geltung kommen. Jetzt, nachdem die Thürme mit dem Hauptthurm in ein richtiges Verhältniß gebracht worden, tritt erst die ganze Kirche in ihrer imposanten Pracht und Schönheit in das Panorama der Stadt ein. Die Kirche St. Cunibert steht bezüglich ihrer Bauzeit auf der Grenzscheide der romanischen und gothischen Kunstepoche; der Plan dazu wurde entworfen in einer Zeit, in welcher in Deutschland die romanische Bauweise noch die alleinherrschende war, und sie erhielt ihre Weihe, als Meister Gerhard von Rile bereits in seinem Geiste den Gedanken gefaßt hatte, einen gothischen Dom aufzuführen, welchem an Schönheit und Vollendung bis jetzt kein zweiter gleichgekommen ist. Der Propst des Cunibertsstiftes, Theodorich, legte zwischen 1202 und 1212 den Grundstein. Im Jahre 1226 war der Bau bereits so weit vorgeschritten, daß zwei Altäre darin consecrirt werden konnten. Die Vorhalle wurde gegen 1230 aufgeführt. Ein besonderes Verdienst um den Neubau erwarb sich der Subdiakon Vogelo: derselbe schenkte an die Kirche Güter in der Straße unter Kaldenhausen und in der Weidengasse, und nach seinem Plan und unter seiner Leitung wurde der Bau begonnen und fortgeführt. Der Laie Konstantin schenkte die Marmorsäulen, welche noch jetzt um den Hochaltar stehen. Die Einweihung fand 1247 durch den Erzbischof Konrad von Hochstaden statt. Der Westthurm, der 1376 durch Brand vernichtet worden, wurde durch den Bischof Wikbold von Culm 1399 neu erbaut. Dieser Wikbold war von seinem Bischofssitz vertrieben worden und hatte sich in die Abtei Altenberg zurückgezogen. Im Chor der Abteikirche fand er seine Ruhestätte und eine prächtige, jetzt verschwundene Messingplatte deckte sein Grab. Eine Abbildung dieser Platte in natürlicher Größe befindet sich im städtischen Museum. Der von Wikbold erbaute Thurm stürzte 1830 zusammen und wurde vor einigen Jahren wieder neu aufgebaut. Die jetzt erhöhten Flankirthürme an der Ostseite der Kirche wurden in einer Zeit, in welcher jedes Verständniß für die schönen mittelalterlichen Bauformen abhanden gekommen war, ihrer Bleibedeckung beraubt und abgestumpft. Es geschah dies im Jahre 1666, nachdem eines der Thürmchen vom Blitz getroffen worden war; zur Herstellung der Symmetrie wurde nun auch das andere abgekappt und wie das erstere seiner Bleibedachung beraubt. Die Kirche St. Cunibert ist eine gewölbte Basilika mit zwei Seitenschiffen. Der ganze Bau ist ein hervorragendes Denkmal des sogenannten Uebergangsstils. Im Langschiff und Chor herrscht der Rundbogen vor, im östlichen und westlichen Innern der Spitzbogen. Im Schiff sind drei Doppeljoche. Die Pfeiler haben spätromanische Gesimse und die rundbogigen Arkaden zeigen schöne Verhältnisse. Von den alten Wandgemälden befindet sich Christus am Kreuz mit Maria und Johannes in einer Seitenkapelle, eine Bischofsfigur an der Sakristei, der heilige Cunibert und der heilige Ewald, überlebensgroß, an einem Pfeiler des Mittelschiffes; alle diese Figuren gehören noch dem dreizehnten Jahrhundert an. Einzelne überlebensgroße Heilige an vier Pfeilern des Schiffes sind das Werk eines Schülers des Meisters Wilhelm, gehören demnach der Zeit an, in welcher der Westthurm erbaut wurde. Die Wandmalereien des Chores sind 1856 bis 1859 vom Maler Michael Welter ausgeführt worden. Im Chor befinden sich prächtige spätromanische Glasmalereien, welche bei der Einweihung der Kirche ohne allen Zweifel schon eingesetzt waren. Dieselben waren beschädigt und sind 1835 stilgerecht durch den Kölner Glasmaler Peter Graß restaurirt worden. Augenblicklich ist man damit beschäftigt, in die schönen Rosetten der Seitenschiffe, deren sich auf jeder Seite sechs befinden, Glasgemälde einzusetzen. Wenn die Kirche im Innern wie Aeußern ganz restaurirt ist, wird sie manche deutsche Domkirche an Größe und Schönheit überragen. (Köln. Zeitg.)

Dresdener Museen. Aus dem von der Staatsregierung dem Landtage vorgelegten Bericht über die Verwaltung und die Vermehrung der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in den Jahren 1874 und 1875, erhellt, daß die Ausgabe für die Vermehrung der Sammlungen in der gedachten Periode 462,972 M. betragen hat. Was die Kunst- und kunstgewerblichen Sammlungen betrifft, so war auf dem Kunstmarkte bei einer großen Auswahl von Angeboten eine rückläufige Bewegung in den Preisen eingetreten, welche zu umfassenden Ankäufen einlud.

Die Galerie konnte in dieser Periode, von drei Schenkungen abgesehen, für die verhältnißmäßig niedrige Summe von 257,337 M. um 49 Gemälde älterer Meister, darunter eine Reihe der hervorragendsten und in der Kunstgeschichte längst bekannten Werke, vermehrt werden. Dazu kamen für die moderne Abtheilung um den Gesammtpreis von 9930 M. 12 Bilder neben 20 derselben durch Schenkung zugeführten Werken. Die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen wurde um 72 Aquarelle und Handzeichnungen und um 504 Blätter Kupferstiche, Holzschnitte, Farbendrucke und Photographien, im Ganzen für die Summe von 17,467 M. bereichert. Für die Porzellan- und Gefäßsammlung, welche namentlich in der Abtheilung der Majoliken und Fayencen, sowie der Gläser einer Vervollständigung bedarf, wurden neben 46 Schenkungen 100 Nummern für 8875 M. erworben. Die Sammlung des Grünen Gewölbes gilt im Wesentlichen als abgeschlossen; wenn sich jedoch eine günstige Gelegenheit bietet, ein für die Sammlung ganz besonders geeignetes Werk zu erwerben, so wird dieselbe nicht zurückgewiesen. Solche Fälle kamen in dem gedachten Zeitraum, namentlich bei Gelegenheit der Auflösung älterer Privatsammlungen, wiederholt vor. In das historische Museum werden nur solche Gegenstände neu aufgenommen, welche eine besondere Beziehung auf die Geschichte des königlichen Hauses oder auf die Kriegsgeschichte Sachsens haben. In den Jahren 1874—1875 sind dergleichen nicht zum Angebot gekommen. Dagegen wird die Sammlung zukünftig eine systematische Erweiterung erfahren, indem in den neuen Räumlichkeiten derselben eine Abtheilung eingerichtet wird, welche die neuere Geschichte des sächsischen Heeres von August dem Starken an bis in die neueste Zeit hinein illustriren und zugleich die Entwickelungsgeschichte des modernen Kriegsgewehres berücksichtigen soll. Für die Antikensammlung ist die Gelegenheit zu größeren Erwerbungen nur selten gegeben. Es gelang indessen, einige kleinere, höchst interessante Gegenstände zum Gesammtpreise von 4455 M. zu gewinnen, außerdem wurde das Museum durch die Schenkung einer älteren pompejanischen Sammlung bereichert. Das Museum der Gypsabgüsse, dessen Entwickelung durch Raummangel in bedenklicher Weise beeinträchtigt worden war, erfuhr eine Raumerweiterung, welche gestattete, wenigstens die wichtigsten Versäumnisse nachzuholen. Die Vermehrung desselben um 119 Nummern verursachte einen Kostenaufwand von 12,143 M. Für das zoologische Museum, dessen Sammlungen durch den Brand im Jahre 1849 den größten Theil ihres Bestandes eingebüßt hatten, wurden einige sehr umfangreiche Sammlungen, welche zum Angebot kamen und die sich als höchst wünschenswerthe Ergänzungen der vorhandenen Gegenstände herausstellten, angekauft. Es wurden im Ganzen 78,359 Thiere erworben. Das mineralogische Museum hat einen Zuwachs von ungefähr 5000 Objekten für einen Kostenaufwand von 8045 M. erhalten. Die öffentliche Bibliothek hat bei einer Erwerbung von 4849 Werken worunter manche Handschriften, einen Kostenaufwand von 49,689 M. verursacht. Für das Münzkabinet sind 822 Nummern für 2169 M. erworben und der mathematisch-physikalische Salon endlich ist um 14 Gegenstände bei einem Kostenaufwande von 160 M. vermehrt worden.

Zeitschriften.

The Academy. No. 295.
Majolica and Fayence: italien, sicilian, majorcan, hispano-moresque and persian, by Arthur Beckwith, von F. Bury Palliser. — Illustrated french books, von Ph. Burty. — Art sales. — Notes on art and archaeology.

L'Art. No. 157.
Fra Filippo Lippi, von G. Milanesi. (Mit Abbild.) — Promenades au musée de Luxembourg, von T. Casrel.

Kunst und Gewerbe. No. 2. 3.
Keramisch-technische Versuchsstation in Berlin. — Technisches Institut der Gewerbekammer in Bremen; Preisaufgabe des Gewerbemuseums in Zürich; Kunstgewerbliche Weihnachtsausstellung in Stuttgart; Städtisches Gewerbemuseum in Bamberg.

The Portfolio. 1878. 1. Heft.
The Althorp gallery: Hans Holbein, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — Billingsgate. — Portrait of Dr. Darvin. — Three manuals, von A. B. Atkinson.

Kunstkroniek. 1878. Lief. 1. 2.
De familie Laurenceau, von G. Keller. — A. Thiers, von C. Vosmaer. — De Schilder Domer, von dems.

Gewerbehalle. 1878. Lief. 1.
Präsentirteller von Stahl mit erhabener Silbertauschirung, italienische Arbeit des 16. Jahrh.; Niederdeutscher Schrank aus dem Anfang des 17. Jahrh.; Holz-Intarsia-Ornamente aus Florenz; Stoffmuster aus dem 16. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Grabstein mit Grabumfassungsgitter im deutschen Renaissancestil; Tisch und Sopha; Plafond eines Boudoirs, nach persischen Motiven; Kronleuchter.

Mittheilungen der k. k. österreich. Central-Commission. 4.
Bauliche Ueberreste von Brigantium, von Jenny. (Mit Abb.) — Der Mosaikfund bei Lucenico, von Dr. v. Bizarro. — Studien über österr. Münzfunde, von L. v. Ebengreuth.

Journal des Beaux-Arts. No. 23.
Les dessins anciens de la collection van Parys de Bruxelles. — La Gartenlaube et Fritz van de Kerckhove. — Exposition au palais du Trocadero à Paris en 1878. — La faience de Delft, von H. Jouin.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

17. Januar

Nr. 14.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Ausstellung von Dürerzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinet. — Eisenmenger's Theatervorhang für Augsburg. — Auktionspreise (Schluß). — Prof. Riefstahl. — Winckelmannsfest in Berlin; Prof. C. v. Kramer. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Ausstellung von Dürerzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinet.

Den Bemühungen des neuen Direktors des königl. Kupferstichkabinets, Herrn Dr. Lippmann, ist es zu danken, daß die berühmte Sammlung von Dürer'schen Handzeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten, welche von dem Wiener Kunsthändler Alexander Posonyi angelegt und im Jahre 1867 an Hulot in Paris verkauft wurde, um den verhältnißmäßig geringen Preis von 100,000 Frs. in den Besitz des königlichen Museums übergegangen ist. Zu den 48 Zeichnungen der Sammlung Posonyi waren durch Hulot noch vier Zeichnungen hinzugekommen, von denen sich eine, ein Strauß in kolorirter Federzeichnung mit dem Monogramm und 1508, als eine alte Nachahmung erwies. Ferner hat das Kupferstichkabinet noch auf der Versteigerung der Firmin-Didot'schen Sammlung drei Kapitalblätter erstanden: das berühmte Portrait von Dürer's Mutter von 1514 mit der Angabe ihres Todestages von der Hand des Sohnes und zwei Blätter aus dem niederländischen Skizzenbuche, welche Thausing (Dürer S. 427 und 428) erwähnt. Herr Lippmann hat diesen köstlichen Schatz von Zeichnungen in einer übersichtlichen, durch zahlreiche Photographien erläuterten Ausstellung dem kunstliebenden Publikum zugänglich gemacht und zugleich einen sorgfältig gearbeiteten Katalog publicirt, der neben einer kurzen Charakteristik Dürer's als Zeichner eine Beschreibung der ausgestellten Blätter und, wo es anging, eine kunsthistorische Würdigung derselben enthält.

Unter den 54 Zeichnungen, von denen mindestens 42 als zuverlässig echt anzusehen sind, lassen sich mehrere Gruppen unterscheiden. Da sind zunächst die Studien und Entwürfe zu dem Heller'schen Altarbilde, um deren Ermittelung und Zusammenstellung sich Thausing und jüngst Charles Ephrussi verdient gemacht haben. Es sind fünf an der Zahl. Drei Apostelköpfe, die Figur des stehenden Apostels im Vordergrunde links, die Ephrussi bei Hulot ermittelt hat, und der merkwürdige Entwurf zu dem Selbstbildnisse im Hintergrunde mit der scherzhaften Inschrift: ER SELBER, die Thausing zwar neuerdings wieder für zweifelhaft erklärt hat, die ihr verdächtiges Aussehen jedoch nur den erlittenen Beschädigungen verdankt.

Eine zweite Gruppe bilden die auf die niederländische Reise bezüglichen Blätter. Drei davon gehören, wie sich aus dem Format und der Ausführung in Silberstift erkennen läßt, dem Skizzenbuch an. Sie tragen sämmtlich die Bezeichnung „zu antorff". Das eine zeigt das Bildniß eines Mannes in halber Figur und im Hintergrunde eine leicht skizzirte Landschaft mit der Beischrift: „pey andernach vbm rein", auf der Rückseite einen Löwen in zwei verschiedenen Stellungen. Auf der zweiten sieht man neben einem thronenden Bischof das Brustbild eines bärtigen Mannes mit Pelzmütze und auf der Rückseite eine Dogge und einen Hundekopf, auf dem dritten vorn das Bildniß eines jungen Mannes mit der Beischrift: „(jö?)rg rosensperger", was Thausing als „rovensspurger" gelesen hat, und auf der Rückseite Studien zu zwei weiblichen Portraits. Unter den drei andern Blättern ist das Bildniß von Dürer's Frau in niederländischer Kleidung, das bereits im Imhof'schen Verzeichniß von 1588 namhaft gemacht wird, am bemerkenswerthesten.

Eine dritte Gruppe besteht aus Entwürfen zu vorhandenen Gemälden, Kupferstichen, Holzschnitten u. dgl. Wir begegnen da vor Allem dem herrlichen Kopfe des Marcus zum Münchener Apostelbilde mit der Jahreszahl 1526, dann einem sauber in Deckfarben ausgeführten Hirschkopf, der als Vorstudium zu dem Hirsche gedient haben mag, der auf dem „Adam" im Palazzo Pitti in Florenz links unten sichtbar wird, und einem flüchtig mit der Feder gezeichneten Entwurf zu dem unteren Theil der figurenreichen Komposition in den Uffizien zu Florenz, welche den Kalvarienberg darstellt. Außer einigen Studien, die zu Kupferstichen und Holzschnitten in Beziehung zu stehen scheinen, ist ein sorgfältig mit der Feder gezeichneter Entwurf zu einem Grabmal für den Grafen Hermann zu Henneberg zu erwähnen, den Peter Vischer für die Stiftskirche zu Römhild ausgeführt hat.

Eine ganze Reihe der Posonyi'schen Zeichnungen hat einen illustren Stammbaum aufzuweisen, der sich zum Theil bis auf das Imhof'sche Verzeichniß von 1573 zurückführen läßt. Da ist zu oberst das vornehmste Stück der ganzen Sammlung zu nennen, das prachtvolle „teflein" mit der Philisterschlacht, das wahrscheinlich mit seinem in der Albertina zu Wien befindlichen Seitenstücke, der Auferstehung Christi, ein Hausaltärchen bildete. Im Imhof'schen Verzeichnisse sind beide „tefelein" auf 20 fl. abgeschätzt. — Posonyi kaufte das eine Blatt im Jahre 1865 für 4750 Frs. Eine Wiederholung dieser Zeichnung befindet sich im Beuth-Schinkel-Museum in Berlin und ist von mir in der Kunstchronik 1873, Nr. 3 ausführlich beschrieben worden. Neuerdings ist die Echtheit dieses Blattes angezweifelt und dasselbe für eine alte Kopie nach der Posonyi'schen Zeichnung erklärt worden. Wie mir scheint, mit Unrecht. Es handelt sich hierbei nämlich nicht um eine bloße Kopie, sondern um eine verbessernde Wiederholung. Auf dem Posonyi'schen Blatte klafft zwischen dem oberen und dem unteren Theile der Darstellung eine breite Lücke, welche die Komposition auf das empfindlichste stört. Es ist ein kastenartiger leerer Raum geblieben, dessen Zweck nicht ersichtlich ist. Auf dem Beuth'schen Blatte ist dieser Raum sehr sinnreich durch einen lang ausgestreckten, in Sterbetücher eingebundenen Todten ausgefüllt, über dem man die Inschrift Memento mei liest. Sie erklärt sich daraus, daß für die mittelalterlichen Bibelexegeten Simson als das alttestamentliche Vorbild Christi, sein Sieg über die Philister speciell als prototypisch für die Auferstehung Christi, den Sieg über Hölle und Tod galt. „Erinnere Dich meiner" ist also die Bitte, welche der Todte an den Erlöser richtet. Das Exemplar im Schinkel-Museum, welches übrigens stark gelitten hat, trägt nur das Monogramm und eine halbverlöschte Jahreszahl, von der nur die beiden ersten Ziffern 15 deutlich sind, während auf dem Posonyi'schen Blatte außer dem Monogramm noch Albertus Durer Norenbergensis faciebat post virginis partem 1510 zu lesen ist. Ein Kopist und noch weniger ein Fälscher würde sich derartige Abweichungen nicht erlaubt haben. Ich glaube demnach mit Thausing auch ferner noch an der Echtheit der Beuth'schen Zeichnung festhalten zu müssen.

Von großem kunsthistorischen Interesse ist die auch von Thausing publicirte Madonna mit den musicirenden Engeln vom Jahre 1485, nächst dem Selbstbildniß von 1484 in der Albertina die älteste Zeichnung, die wir von der Hand Dürer's besitzen. Ihr reihen sich der Zeit nach die drei Landsknechte von 1489 an, die sich ehedem in der Praun'schen Sammlung befanden und die damals für die Repräsentanten der drei Schweizer Kantone gehalten wurden, die sich auf dem Rütli verschworen.

Einen hervorragenden Platz unter den erworbenen Zeichnungen nehmen zwei aquarellirte landschaftliche Studien ein, von denen die eine, die Drahtziehmühle, sicher einer früheren Periode in Dürer's künstlerischer Thätigkeit, nach Thausing etwa dem Jahre 1506, angehört. Dagegen ist die andere, welche einen Blick in ein weites Thal gewährt, mit solcher Freiheit, in einer fast an den modernen Realismus streifenden Auffassung ausgeführt, daß sie eher in die Blüthezeit Dürer's zu setzen ist, wenngleich der Meister in dieser späteren Periode seines Schaffens die Landschaft sehr flüchtig und skizzenhaft zu behandeln pflegte. Wie kaum eine zweite von den Dürer'schen Landschaften liefert dieses Blatt einen Beleg für die eminenten Fortschritte, welche die deutsche Landschaftsmalerei durch Dürer gemacht, Fortschritte, an die erst ein Jahrhundert später durch die Niederländer angeknüpft wurde, während sich die deutschen Landschaftsmaler in kleinliche Nachahmung des einzelnen Objekts in der unbelebten Natur ohne Rücksicht auf Charakter und Gesammtwirkung der Landschaft verloren.

Sehr reich ist die Sammlung an vortrefflichen Portraits. Dem Bilde der Mutter kommt am nächsten das fast lebensgroße Brustbild eines jungen Mädchens von 1515.

Zwei Blumenstudien in Aquarell ohne weitere Bezeichnung sind als verdächtig aus der Zahl der unzweifelhaft echten auszuscheiden. Als zweifelhaft erscheint auch ein ebenfalls in Wasserfarben gemalter Steinmarder, während der Strauß von 1508 bereits als unecht erklärt worden ist. Wie ich glaube, mit eben so vielem Recht, wie man den Steinmarder für echt hält. Die zahllosen Thierstudien, die unter Dürer's Namen in den Sammlungen vorkommen, sind meines Erachtens noch nicht hinlänglich gesichtet, um ein abschließendes Urtheil über diese Seite von Dürer's Thätigkeit zu ermöglichen.

Eine Reihe von zehn männlichen Köpfen, die nach

einem Normalkopf durch starke Betonung je eines Gesichtstheils in der Weise Lionardo da Vinci's karikirt worden sind, halte ich ebenfalls für keine Arbeit des Meisters. Die Art und Weise der Federführung scheint mir für Dürer zu roh und ungeschlacht. Sie erinnert eher an Sebald Beham, in dessen Lehrbuch der erste Normalkopf übrigens ganz genau wie auf der Zeichnung vorkommt. Eine ähnliche Karikaturenreihe findet sich auf der Rückseite einer Silberstiftzeichnung des Hans Baldung Grien in der Hausmann'schen Sammlung, die ebenfalls dem königlichen Kupferstichkabinet einverleibt worden ist. Hier ist der physiognomische Ausdruck der Köpfe mit größter Feinheit und Schärfe wiedergegeben. Dagegen erscheint die angeblich Dürer'sche Arbeit plump und flach.

Unter den sicher unechten Blättern befindet sich eines, dem ein altes, nicht nachweisbares Original zu Grunde liegt. Es trägt die Jahreszahl 1523 und zeigt ein nur noch mit wenigen Fleischresten bedecktes Skelett, dem das rechte Bein und der Kopf fehlt, mit ergreifender Naturwahrheit dargestellt. Der Katalog weist auf das Imhof'sche Inventar, in welchem ein Stück als „des Albrecht Dürer's Schweer Contrafäct als er etliche tag schon im grab gelegen von wasserfarb, lebensgrös" aufgeführt wird. Merkwürdiger Weise stimmt das Datum der Kopie mit dem Todestage Hans Frey's, der am 21. Nov. 1523 starb. Indessen ist eine derartige Verwesung, wie sie das Aquarell in grauenerregender Weise schildert, an einem Leichnam, der nur „etliche tag" im Grabe gelegen, nicht anzunehmen. Das Original verdankt seine Entstehung jedenfalls der bekannten Neigung Dürer's für Kuriositäten jeglicher Art.

Die Sammlung von Dürerzeichnungen in Berlin hat durch diesen Ankauf, den ich nur kurz charakterisirt habe, da die Zeichnungen zum Theile bereits publicirt, zum größten Theile jedenfalls allgemein bekannt sind, einen so werthvollen Zuwachs erhalten, daß sie fortan die bedeutendste Dürersammlung nach der Albertina genannt werden muß. A. R.

Eisenmenger's Theatervorhang für Augsburg.

Vor Kurzem ist im Atelier des Prof. August Eisenmenger in der Wiener Kunstakademie der große Vorhang vollendet worden, welchen der geschätzte Künstler für das neue Stadttheater zu Augsburg angefertigt hat. Trotz der beispiellos raschen Bewältigung der riesigen Aufgabe — der Vorhang, welcher sammt der Bordüre 13 Meter breit und 10,75 Meter hoch ist, wurde nach einer winzigen Aquarellskizze des Meisters ohne vorläufige Anfertigung von Kartons in etwa drei Monaten hergestellt — ist die Ausführung eine durchaus gediegene, so daß gegenwärtig, von der Wiener und Berliner Hofoper abgesehen, kein Theater in Deutschland sich eines gleich werthvollen künstlerischen Schmuckes rühmen kann. Die Disposition des Ganzen ist derart getroffen, daß sich an ein, von einem schwarzen, goldverzierten Streifen eingerahmtes, 8,75 Meter breites und 6,50 Meter hohes Mittelbild, ringsum 1,25 Meter breite Bordüren schließen. Das Mittelbild soll uns die Fabeldichtung als Ausgangspunkt der erzählenden und dramatischen Kunst, die Fabel als Urzelle des Dramas, zeigen, und diesen sinnigen Gedanken hat Eisenmenger, bekanntlich einer der hervorragendsten Schüler Rahl's, mit jenem feinen Formgefühl und jener glücklichen Nachempfindung des hellenischen Kulturlebens zu gestalten verstanden, welche seinen verstorbenen Lehrer so sehr auszeichnete. In der natürlichsten, der Wirklichkeit entsprechendsten Weise ist der volkversammelnde Wasserquell — ἄριστον μὲν ὕδωρ — zum räumlichen, Aesop, der erste und berühmteste aller Fabeldichter, zum geistigen Mittelpunkte des Bildes geschaffen worden. Mitten in einer bergigen Landschaft, unter dem vollbelaubten, weithin schattenden Gipfel einer mächtigen Eiche, hart am Wege, der vom Gebirge herabführt, steht ein prächtiger Steinbrunnen, welcher so recht beschaffen ist, den müden Wanderer nicht minder anzuziehen, als den müssigen Neuigkeitskrämer. Den eigentlichen Brunnen bildet ein massiger, aus Quadern gefügter Block, in welchen eine Bronzegruppe, die Amor auf einem Delphin reitend darstellt, zierlich eingesetzt ist; aus dem Munde des poetischen Symbols des feuchten Elementes fällt der klare Quell in eine rothe Marmorschale nieder und strömt, überfließend, in ein weites, wohlgerundetes Wasserbecken, das in's Erdreich selbst eingemauert ist. Vom Wege her führen mehrere Absätze zum Wasserspiegel, so daß ein Vorbild der amphitheatralischen Anordnung des Zuhörer-Raumes sich von selbst ergibt. Auf der breiten Steinplatte, die den Brunnen bekrönt, sitzt, die ganze Umgebung beherrschend, der Erzähler; der Künstler hat ihm die geistvollen, kräftigen Züge Rahl's, der bekanntlich nicht bloß am Malen, sondern auch am Fabuliren und Dociren seine Lust hatte, pietätvoll geliehen und die Figur in eine Stellung gebracht, daß man den wenig beglaubigten Buckel Aesops nicht zu sehen bekommt. Die volle Aufmerksamkeit des Beschauers wendet sich sofort dem Dichter zu, der mit klugem Blick seine Zuhörerschaft mustert, um den Eindruck der Erzählung zu ermessen; denn offenbar ist er schon bei der Moral seiner Fabel angelangt. Wir ersehen dies nicht bloß aus dem Ausdrucke der höchsten Spannung in allen Gesichtern, sondern auch an dem überlegenen und verständnißvollen Lächeln der Kenner, welche die Pointe bereits errathen haben und an der Bewegung der Enthusiasten, die mit weit erhobenen Händen athemlos lauschen, um nach dem letzten Worte des Dichters dankbar Beifall zu klatschen. Die Anord-

nung der zahlreichen Gruppen und Figuren ist klar und meisterhaft; der Gedanke, die steinerne Einfassung des Wassers zum Amphitheater zu gestalten, hat sich da sehr fruchtbar erwiesen, wie in der Kunst jede gute Idee in ihrer logischen Entfaltung sich als allseitig fördernd herauszustellen pflegt. Nicht minder glücklich sind die einzelnen Gestalten erfunden, welche uns lebensvolle, von antikem Geiste beseelte Typen aus allen Schichten des Volkes bieten. Da steht, zur Linken des Dichters, der wohl behütete Patriziersohn, ein blühender, anmuthsvoller Knabe, zwischen Großvater und Vater, welche ihn auf jede Schönheit der Erzählung aufmerksam machen. Zur Rechten des Erzählers haben sich drei Krieger zur Rast zusammengefunden; ein schöner Jüngling ist unter ihnen, welchen der rothbuschige Helm gar prächtig kleidet und der sicherlich feinem Gegenüber, einer reizenden Blondine, Blicke des Wohlgefallens entlocken würde, hätten sich nur des Mädchens Augen nicht so ganz dem Dichter zugekehrt. Sein Zauber ist gar zu mächtig; auch den Jäger, eine herrlich gezeichnete Mannesgestalt, den Hirten, den Bauer, ja selbst den trockenen Geschäftsmenschen, den ein reisender phönizischer Kaufmann trefflich repräsentirt, hat er sich unterworfen. Und am Ende scheint es sogar, daß selbst die Thiere merken, wie auch sie dem Dichter zu Nutz und Frommen des Menschengeschlechtes herhalten müssen; denn der große Schäferhund spitzt seine Ohren und horcht, das feinwollige Schaf drängt sich, gegen seine Gewohnheit, unbescheiden hervor und das hübsche, braune Rößlein, welches so laß den schlanken Hals zum leicht bewegten Wasserspiegel gesenkt hat, hält im Trinken inne, als wollte es den Schluß der Erzählung nicht verpassen. Den Schwung und die Feinheit der Zeichnung, die Anmuth der Linienführung, die glückliche Stellung der Gruppen und Wendung der Figuren, sowie den Reiz aller Details besonders hervorzuheben, erachten wir für überflüssig; diese Eigenschaften hat Eisenmenger seit jeher und neuerdings wieder in den Medaillons, welche einen Saal des Oesterreichischen Museums schmücken, glänzend an den Tag gelegt.

Die Originalität der Erfindung und den Reichthum an Gedanken, welche diese Schöpfung vor den meisten andern Kompositionen dieser Art, die sich größtentheils auf den herkömmlichen mythologisch-symbolischen Krücken bewegen*), voraus hat, finden wir auch in der Bordüre wieder. An den beiden unteren Enden des Vorhanges trägt je eine geflügelte Nike ein reiches, frei emporrankendes, durch Thiergestalten belebtes Ornament, das in der Mitte von einem großen ovalen Cameo, ober- und unterhalb des Cameo's aber von reizenden Putten, welche Täfelchen emporheben, unterbrochen wird, während je eine ruhende Sphinx an den oberen Enden das Ornament kräftig abschließt. Im Cameo rechts vom Beschauer gewahren wir die Horen, links die Grazien; auf den Täfelchen rechts die Namen von Euripides und Aristophanes, links die Namen von Aeschylos und Sophokles. Die Quer-Bordüren werden zu beiden Seiten von je einem Genius flankirt, von welchem aus ein Ornament, ähnlich dem der Längen-Bordüren, sich verzweigt; die Mitte zieren Basreliefs, von denen das obere die Geburt des Pegasus, das untere die Aufziehung des Musenrosses durch die Grazien darstellt, während beiderseits Putti Täfelchen tragen, auf denen man die Namen von Schiller und Goethe, Mozart und Beethoven liest. Die Komposition der ganzen Bordüre entzückt durch ihre Anmuth und den edlen, zwanglos dahinströmenden Fluß der Linien; das Kolorit ist satt und energisch gestimmt, so daß die Bordüre dem Mittelbilde zu einem reichen, effektvollen Rahmen wird. Auch das Kolorit des Mittelbildes läßt, obwohl die Leimfarbe an sich die Leuchtkraft und den Schimmer der Oelfarbe nicht erreicht und obwohl der Effekt während des Malens bei Tag für das Gaslicht berechnet werden mußte, nichts zu wünschen übrig. Wir haben das Werk im vollen Feuer einer starken Batterie von Gasflammen gesehen und es hat wacker Stand gehalten. Alle Farben- und Lichtnüancen kamen in erwünschter Weise hervor und sogar der Effekt der untergehenden Sonne, welche einen breiten mächtigen Lichtstrom durch das Gezweig der Eiche entsendet und reizvoll um die Mittelgruppen des Hauptbildes spielt, gelangte voll zur Geltung. Wir verzeichnen an dieser Stelle mit Befriedigung, daß Eisenmenger sich anheischig gemacht hat, den Vorhang für die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien selbst zu radiren; dieses Kunstwerk, welches originell auf einem Gebiete auftritt, wo gewöhnlich die Routine herrscht, kann durch seine Verbreitung in einer gediegenen Reproduktion nur fördernd und belehrend wirken.

Wien, im December 1877.

Oskar Berggruen.

*) Auch der begabte Ferdinand Keller, welcher kürzlich den Vorhang für das neue Dresdener Hoftheater vollendete, hat für seine im Ganzen gelungene Komposition zu den Idealfiguren der Phantasie, des Dramas, der Musik &c. gegriffen.

Auktionspreise.

(Schluß.)

Aber auch die nach van Dyck'schen Vorzeichnungen von Bolswert, Pontius Vorstermann und Andern gestochenen Portraits fanden sehr gute Käufer, z. B. erreichte das Portrait von Frockas Perera den Preis von 581 M., das von P. Pontius 391 M., das von P. Stevens 200 M. Diese Preise sind gewiß höher, als sie bis dahin bekannt waren, erklären sich jedoch durch die

Vortrefflichkeit der Stiche. Wenn man aber z. B. für das Portrait von S. von Bolswert 290 M., von A. de la Faille 121 M., beide von dem höchst mittelmäßigen Lomellin gestochen, bezahlte, so ist dafür kein vernünftiger Grund aufzufinden. Ueberhaupt ist nicht zu verkennen, daß ein großer Theil der nach van Dyck gestochenen Portraits Fabrikwaare ist und kaum zu begreifen, wie ein Mann von Geist sich die Mühe geben kann, die verschiedenen Zustände einer und derselben Platte zu sammeln, die sich durch Nichts unterscheiden, als durch den Unterschied der Unterschrift und die größere oder geringere Güte des Druckes. Bei dieser Gelegenheit wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß die Abdrücke mit der Adresse von G. H., obschon später als die mit M. van den Enden und dem Namen des Stechers, durchgehends besser gedruckt sind. Außer den „van Dyck's", deren Zahl sich in der Sammlung Wolff bis auf 567 belief, enthielt dieselbe noch ein ausgezeichnetes Portrait des Erasmus von Dürer, ferner von Rembrandt den Ephraim Bonus verkauft für 900 M. und endlich das Hundertguldenblatt im zweiten Zustand. Dieses ausgezeichnete Blatt stammte aus der Sammlung Verstolk, wo es im Jahre 1847 für 1200 M. verkauft wurde.

2. Die Sammlung des verstorbenen Prof. Heimsoeth aus Bonn. Diese Sammlung war klein, indem sie nur 339 Nummern enthielt, aber mit großer Einsicht gewählt. Die Stärke derselben bestand hauptsächlich in den Holzschnitten nach Holbein. Die erste Ausgabe des alten Testamentes erreichte den Preis von 515 M., die noch seltenere spanische Ausgabe vom Jahre 1543 540 M. Besonders hervorragend waren in derselben 28 Probedrücke des Todtentanzes vor dem Text auf der Rückseite aus den Sammlungen Otto und Meyer, von denen jeder durchschnittlich mehr als 100 M. erreichte. Die erste Ausgabe mit dem Text vom Jahre 1538 erreichte 600 M. und die dritte vom Jahre 1542 mit dem lateinischen Titel 420 M. Der kleine Todtentanz mit den Initialen brachte 1260 M. auf. Der anonyme Meister der kölnischen Schule aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war mit einem fast einzigen Blatte repräsentirt, die h. Familie, und brachte 1410 M. Das schönste Blatt unter den Dürer's dieser Sammlung war „der Koch und die Köchin", B. 84, aus der Sammlung Otto, wo es mit 34 M. bezahlt wurde und welches jetzt 521 M. erreichte. Aus derselben Sammlung stammte die Geburt B. 5 von M. Schön, welches Blatt dort 91 M. aufbrachte und jetzt mit 3810 M. bezahlt wurde. Unter der kleinen Zahl der Rembrandt's waren hervorragend das Portrait von Rembrandt im Oval B. 23 im zweiten Zustande, welches 660 M. erreichte und die Landschaft mit den drei Bäumen, B. 212, sehr schön von Druck, aber mit kleinen Restaurationen, das 1900 M. erreichte und welches Heimsoeth in der Weber'schen Auktion mit 348 M. bezahlte.

3. Die dritte Auktion galt einem Theil der Sammlung des Herrn K. Dieselbe war ebenfalls klein, enthielt Kupferstiche, Radirungen und einige Zeichnungen, im Ganzen 225 Nummern. Von altdeutschen Meistern bot sie die Portraits von Jan van Leyden und Bernhard Knipperdolling von Aldegrever, welche für 700, resp. 500 M. verkauft wurden. Das Portrait Ferdinand's I. von Bartel Beham für 280 M.; von H. S. Beham das Glück und das Unglück für 101 M. Die beiden Possenreißer, B. 213, für 210 M. Der Bockskopf von Berghem, mit der schwarzen Stirn, B. 19, mit 320 M. Die Jungfrau mit dem Affen von Dürer aus der Sammlung Hippisley mit 5 mm. Rand, ein herrliches Exemplar, 1410 M., der Rinderhirt von Claude Lorrain, R. D. 8, erster Zustand, aber nicht ausgezeichnet von Druck, 635 M. Die Pietà von Goltzius im ersten Zustande vor der Jahreszahl 260 M. Die Initiale R., B. 100, vom Meister E. S. 710 M., die Lucretia von J. van Meckenen, B. 168, mit 660 M. Das Werk von Ostade war reich vertreten: das Kind, das nach der Puppe greift, B. 16, im ersten Zustande, brachte 430 M., die Sängerin, B. 30, ebenfalls erster Zustand, 900 M., das Fest unter dem großen Baume, B. 48, 300 M. Das Vesperbrod, B. 50, aus der Sammlung Guichardot, ein herrliches Exemplar, im zweiten Zustand, 1160 M. Rembrandt als Zeichner, B. 22, fünfter Zustand vor der Landschaft, 1310 M., der Milchmann, B. 213, 840 M. Die Landschaft mit dem Boote, erster von Blanc erwähnter Zustand, 2600 M. Das Portrait von J. van Vondel von Cornelius Visscher, im ersten Zustande, 401 M. Das Pferd von Wouverman, welches bekanntlich von seinem Schüler N. Ficke herrührt, 601 M.

4. Die Sammlung des verstorbenen Freiherrn Marschall von Bieberstein. Dieselbe enthielt Blätter aus allen Schulen, aber hervorragend war in derselben nur eine fast vollständige Sammlung der Kupferstiche und Holzschnitte von Albrecht Dürer. Adam und Eva, B. 1, ein vorzüglicher Abdruck des ersten Zustandes, erzielte 1160 M., die Geburt, B. 2, sehr gut, aber nicht von hervorragender Schönheit, 625 M., die Passion, 3—18, prachtvolle Abdrücke, 1200 M., die Kreuzigung, genannt der Degenknopf, das Original von Passavant, 1001 M., die Jungfrau mit langem Haar, B. 30, 500 M., dieselbe auf dem Halbmond mit der Sternenkrone, B. 31, 710 M., die Jungfrau auf dem Halbmond mit kurzem Haar, B. 32, 254 M., die Jungfrau, das Kind säugend, B. 34, 590 M., dieselbe, dem Kinde die Brust reichend, B. 36, 220 M., dieselbe von zwei Engeln gekrönt, 220 M., dieselbe, an der Mauer sitzend, B. 40, 235 M., die h. Familie, B. 43, im ersten Zustande,

420 M., die h. Familie mit dem Schmetterlinge 300 M., die fünf Aposteln 201 M., der h. Georg zu Pferd 280 M., der h. Hieronymus in der Zelle 410 M., die drei Genien 200 M., Apollo und Diana 245 M., die Melancholie, ein Prachtexemplar, 1200 M., die Dame zu Pferde, B. 82, dito, 455 M., Koch und Köchin 240 M., das große Pferd 235 M., das Wappen mit dem Todtenkopf, ein äußerst kräftiges, aber nicht ebenso glänzendes Exemplar, 1420 M. Unter den Holzschnitten erreichte die große Passion 201 M.; die kleine Passion mit dem echten Titel 370 M.; Christus am Kreuz, B. 55, erster Zustand, 230 M.; die Apokalypse mit dem lateinischen Text von 1511 205 M.; das Leben der Maria, theilweise vor dem Text und theilweise restaurirt, 471 M.; die Ehrenpforte 311 M.; der Triumphwagen, zweite Ausgabe, 700 M.; die 6 Stickmuster, erster Zustand, 650 M.; die beiden Himmelsgloben, erste Ausgabe, 705 M.; Ulrich Varnbühler 220 M.; das Wappen des Johannes Stabius, B. 166, in ursprünglichem Druck, 415 M.; der Christuskopf auf dem Schweißtuch, B. App. 27, 300 M.; der Michelfeld'sche Teppich 251 M.; das Allianzwappen der Ebner und Führer, B. App. 200, 200 M.; die Marter des h. Sebastian, Pass. 182, 260 M.

Man sieht aus der Uebersicht dieser Preise, daß die finanzielle Misère sich auf dem Kupferstichmarkt nicht geltend gemacht hat. Dr. S.

Personalnachrichten.

Prof. Riesstahl hat seine Stelle als Direktor der Kunstschule in Karlsruhe niedergelegt und beabsichtigt zunächst eine Studienreise nach Italien zu machen. (Köln. Zeitung.)

Vermischte Nachrichten.

Winckelmannsfest in Berlin. Am Abend des 9. Deeember wurde das Winckelmannsfest von der Archäologischen Gesellschaft gefeiert. Der Vorsitzende, Geheimrath Curtius, eröffnete die Festvorträge, legte das Neueste aus Olympia vor und vertheilte das Festprogramm mit einem Beitrage zur griechischen Gewichtskunde von Dr. Schillbach. Geheimrath Schöne hielt einen Vortrag über den verdienstvollen italienischen Archäologen Carlo Promis, geboren 1808 in Turin, gestorben ebendaselbst 1873. Promis beschäftigte sich namentlich mit der altrömischen Baukunst und stellte die Pläne von Turin und Aosta zur Römerzeit her. Er war ein Freund des Königs Karl Albert, und als nach der unglücklichen Schlacht von Novara die italienischen Offiziere mit Schmähungen überhäuft wurden, trat er so männlich für sie ein, daß die Offiziere zum Ausdruck ihres Dankes ihm, dem Civilisten, einen Ehrendegen überreichten. Er wurde allgemein verehrt wegen seines offenen und graden, wenn auch schroffen Charakters. Diese Charakteristik wurde bestätigt und ergänzt durch den Freund des Verstorbenen, Theodor Mommsen, der einen Vortrag hielt über das mit dem dritten Bande zu einem gewissen Abschlusse gelangte großartige Werk über das unterirdische Rom von de Rossi. In den Katakomben von S. Calisto haben sich uns in ununterbrochener Reihenfolge gegen 5000 Inschriften erhalten, die ungefähr mit dem Jahre 200 n. Chr. beginnen und sich durch mehrere Jahrhunderte hinziehen. Die früheren Inschriften vermeiden das Kreuz, welches an eine schimpfliche Strafe erinnert. Erst auf den späteren Denkmälern wird es zum Symbol des Christenthums erhoben. Sodann berichtete Conze über die von der österreichischen Regierung veranstalteten, von ihm geleiteten Ausgrabungen auf Samothrake. Endlich sprach Hübner über den großen römischen Grenzwall, der sich von Regensburg bis in die Nähe der holländischen Grenze hinzieht, wenn auch manche Theile desselben schwer zu erkennen und wenig durchforscht sind. Beim Festmahle hielt der Vorsitzende eine Rede, worin er sich über die Ausdehnung verbreitete, welche namentlich in jüngster Zeit die Bestrebungen Winckelmann's erhalten haben, besonders auch durch die deutsche Regierung. Waren doch die Ausgrabungen in Olympia so zu sagen Winckelmann's letzter Gedanke. Auch die archäologischen Institute in Rom und in Athen stehen unter dem Schutze des deutschen Kaisers, auf dessen Wohl denn auch von der Festversammlung, in der sich auch ein Verwandter des kaiserlichen Hauses, der Erbprinz von Meiningen befand, die Gläser geleert wurden. (Köln. Zeitung.)

E. v. H. **Professor Ludwig von Kramer**, dessen 1873 gefertigter und in diesen Blättern (Jahrg. VIII, Nr. 1, S. 11) erwähnter Karton: „Die vorzüglichsten Bürger Augsburgs im XVI. Jahrhundert“ vom Magistrat und vom historischen Vereine dieser Stadt zur Aufstellung im Museum angekauft wurde, — hat neuerdings einen ähnlichen Vorwurf: „Die Blüthezeit Straßburgs“ als Karton ausgeführt. Das Bild zeigt die berühmtesten und auf die Kultur und Geistes-Entwicklung einflußreichsten Männer des alten Elsaß. Solche Darstellungen haben gewöhnlich durch die gegebenen Typen und Charaktere, die sich paralysiren, mehr als einen Mittelpunkt, so daß den Platz einer Figur nicht allein malerische Rücksicht, sondern mehr der geschichtliche Werth bestimmt, dem oft die Einheit der Handlung untergeordnet werden muß. Diese Schwierigkeit hat der Künstler gewandt bewältigt, indem er für jede Figur einen günstigen Platz und jene engere Gruppe fand, die im geistigen Rapport mit ihr auch die Zusammengehörigkeit für das Ganze harmonisch vermittelt. Im Hintergrunde liegt Straßburg mit seinem majestätischen Münster, wie es Abbildungen des 17. Jahrhunderts darstellen. Die Gruppirung der historischen Personen ist auf einer terrassenförmigen Wiese vor der Stadt angeordnet, und im Vordergrund ein Schild mit der Inschrift: „Alsatia antiqua“, an welchem zwei Genien die Sinnbilder von des Landes Hilfsquellen, Rebe und Ruder, halten. Geiler von Kaisersberg, der populäre Volksredner, der Humanist Wimpfeling, Hand in Hand mit Johannes Sturm, Rektor des Straßburger Gymnasiums und der späteren Akademie, und Jakob Sturm, der Abgeordnete am Augsburger Reichstag 1530, bilden die Mitte. Von links naht sich der mit diesen Männern eng verbundene Stadtschreiber und Satiriker Sebastian Brant, der berühmte Verfasser des „Narrenschiffs“, einen Todtenschädel mit der Narrenkappe in der Hand. Hinter ihm steht sein Nachfolger Joh. Fischart mit Seibizius und Sleidanus. Etwas weiter zurück hebt Guttenberg einen Abzug seiner Straßburger Bibel jubelnd empor, begrüßt von Rudolf Agrieola, um den die Reformatoren Buzer, Zell, Fagius und Museulus erscheinen, auf welche der grimmige Mönch Thomas Murner mit seinen Genossen andringt. Neben Buzer steht dessen Weib mit Kind, die nach der Reformation eingeführte Priesterehe andeutend. Wie ein Bote milder christlicher Liebe, zwischen den Parteien vermittelnd, steht der tiefe Denker und Mystiker Joh. Tauler mit der Hand nach Oben zeigend. Wie die Wissenschaft würdig vertreten ist, fand auch die Kunst ihren Repräsentanten in Martin Schön, der, seinem Namen Ehre machend, in der Gestalt wie ihn das reizende Jugendportrait in der Grutzwiller'schen Radirung zeigt, eine Kupfertafel mit dem berühmten Stich Christus am Kreuz haltend, auftritt. Auch Hans Baldung Grien ist da und Matthäus Grunewald, dem allerdings nur die Sage Aufenthalt in Straßburg gab, der Münstermeister Erwin von Steinbach, Vogtherr der jüngere und der ältere, dessen „Icones“ uns so viele Portraits seiner Mitbürger überlieferten. Meister Habrecht, der Verfertiger der Straßburger Uhr, sitzt rechts im Vordergrunde, links der Musiker Bernardinus Schmidt mit seiner Laute; sie schließen die große Gruprirung ab. Der Karton, der nicht mit Kohle sondern in Aquarell behandelt ist, bekundet große Gestaltungskraft und tiefes Studium des Künstlers und setzt auch ein gewisses geistiges Entgegenkommen voraus. Der erste Eindruck ist kein blendender. Die Aquarellfarbe ist dazu nicht angethan, einem Bilde in dieser Größe eine kräftige koloristische Wir-

fung verleihen zu können, was auch in des Künstlers Intentionen nicht gelegen hat; denn zu seinem Ziele hatte er sich Wahrheit und Schönheit der Form und jene anmuthige Einfachheit, die unsere alten deutschen Meister auszeichnet, gesetzt. In den prächtigen Charakterköpfen, denen fast durchgehend beglaubigte Portraits zu Grunde liegen, tritt uns in der That jene Blüthezeit nahe, die einen so großen Kreis bedeutender Männer in Straßburg versammelte. Wie wir vernehmen, hat Hanfstängl in München das Vervielfältigungsrecht des Bildes erworben.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, publicati a cura della sua amministrazione. 4⁰. (316 S.) Milano, Brigola. Fr. 20. —

Baker, W. S., American engravers and their works. 8⁰. (X u. 184 S) Philadelphia. Fr. 15. —

Beckwith, Arthur, Majolica and fayence, italian, sicilian, majorcan, hispano-moresque and persian. With photogr. and engraved illustrations. 12⁰. New-York. Fr. 9. 50.

Binns, R. W., A century of potting in the city of Worcester, being the History of the royal porcelain works from 1751 to 1851. 2d illustr. Aufl. 8⁰. (398 S.) London, Quaritch. Fr. 66. —

Boito, C., Scultura e pittura d'oggi: ricerche. 12⁰. (420 S.) Torino, Bono. Fr. 5. —

Burty, Ph., Maitres et petits maitres. Eugène Delacroix, Méryon, V. Hugo, Jules de Goncourt, J. F. Millet, Douzats etc. 18⁰. (392 S.) Paris, Charpentier. Fr. 3. 50.

Busch, Otto, Naturgeschichte der Kunst. 8⁰. (205 S.) Heidelberg, Bassermann. M. 3. 60.

Crowe und Cavalcaselle, Leben und Werke Tizian's, deutsche Ausgabe von M. Jordan. 2 Bde. gr. 8⁰. (XV u. 822 S.) Leipzig, Hirzel. M. 20. —

Didot, Les graveurs de portraits en France. Catalogue raisonné de la collection des portraits de l'école française appartenent à Ambroise Firmin-Didot. 1. Theil. 8⁰. (XVI u. 360 S.) Paris, Firmin-Didot. Fr. 10. —

Dufour, l'abbé Valentin, Une famille de peintres parisiens aux XIVe et XVe siècles. Documents et pièces originales procédés d'un aperçu sur l'histoire des beaux-arts en France avant la renaissance. 16⁰. (169 S.) Paris, Willem. Fr. 5. —

Fenaroli, St., Dizionario degli artisti bresciani. 16⁰. (338 S.) Brescia, tip. Favoni.

La France archéologique. Antiquités et monuments du département de l'Aisne, par Ed. Fleury. 1re partie, accompagnée de 140 gravures d'après les dessins de M. M. Ed. Fleury, Am. Piette Pilloy, A. Barbey, A. Varin, Midoux, Papillon, T. Laurent, etc. gr. 4⁰. (257 S.) Paris, A. Quantin.

Lübke, W., Das Kunsthandwerk der Vergangenheit und Gegenwart. Eine Skizze. 8⁰. (48 S.) (Neue Volksbibliothek III. Serie. Heft 1.) Stuttgart, Levy & Müller. M. —. 60.

Michel, Ed., Monuments réligieux, civils et militaires Gâtinais (départements du Loiret et de Seine-et-Marne), depuis le XIe jusqu'au XVIIe siècle. 1. Liefg. 4⁰. (20 S.) Lyon, Georg.

Michiels, Alfred, L'art flamand dans l'est et midi de la France. Rapport au gouvernement français. Complément de l'histoire de la peinture flamande. 8⁰. (VIII u. 560 S.) Paris, Loones. Fr. 10. —

Neefs, E., Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines. (1. Theil: La gilde de St. Luc. — L'académie des beaux-arts. — Les peintres malinois.) 2 Bde. 8⁰. (819 S.) Louvain, Ch. Peeters. Fr. 15. —

Pougin, A., Adolphe Adam, sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques. 16⁰. (III u. 374 S) Paris, Charpentier. Fr. 3. 50.

Procès-verbaux de l'académie royale de peinture et de sculpture, 1648—1792; publiés pour la société de l'histoire de l'art français d'après les registres originaux conservés à l'école des beaux-arts, par M. Anatole de Montaiglon. Band I. 1648—1672. 8⁰. (XVIII u. 412 S.) Paris, Baur.

Ravaisson-Mollien, Ch., La critique des sculptures antiques au musée du Louvre, à propos des catalogues en préparation. 8⁰. (52 S.) Paris, Didier. Fr. 4. —

Zeitschriften.

The Academy. No. 296.
Gustav Courbet, von W. M. Rossetti. — Archaeologie in Switzerland. — Art sales.

L'Art. No. 158.
Fra Filippo Lippi, von G. Milanesi. (Mit Abbild.) — Silhouettes d'artistes contemporains, IV. Gustave Brion, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. Lfg. 247.
Une visite aux musées de Londres en 1876; la national gallery, von Keiset. — Antonio de Bazzi dit le Sodoma, von Ch. Timbal. (Mit Abbild.) — La perspective dans l'antiquité, von S. Blondel. — Le musée Wicar, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Michiel van Mierevelt, von H. Havard.

Inserate.

Einladung

zur

Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung

im Jahre 1878.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Lausanne	vom 1. Mai	bis 25. Mai;
Aarau	„ 1. Juni	„ 20. Juni;
Bern	„ 25. Juni	„ 25. Juli;
Genf	„ 1. August	„ 27. August;
Solothurn	„ 1. September	„ 15. September.

Die Einsendungen sind bis spätestens **15. April**

an das Comité der schweizerischen Kunst-Ausstellung in Lausanne

zu machen.

Für Sendungen vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. **Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.**

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden, und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankäufen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1878 dem Kunstverein Bern zu.

Bedingungen.

A. Es werden nur Originalarbeiten von lebenden Künstlern angenommen, blosse Kopien, anstössige oder unbedeutende Gegenstände werden abgewiesen.

Kunstwerke, welche vor Beendigung eines Turnus zurückgezogen werden, dürfen im weitern Verlaufe desselben nicht wieder Aufnahme finden.

B. In Betreff der Verpackung ist Folgendes zu beobachten:

a) Es soll jedes Gemälde mit dem Rahmen in der Kiste festgeschraubt werden, und es soll die Kiste den Rahmen genau umfassen. Allen Schaden, welcher aus mangelhafter Verpackung entsteht, wie z. B. Zerbrechen von Gläsern etc., trägt der Versender. Ganz defecte Kisten können auf seine Kosten durch neue ersetzt werden.

b) Der vordere Rand der Kiste soll schwarz angestrichen oder mit dunklem Papier überzogen sein.

c) Der Deckel soll mit Kopfschrauben und nicht mit Nägeln befestigt sein.

d) Es dürfen in einer Kiste nicht mehrere Bilder verpackt sein.

e) Bei der Zusendung ist inwendig am Deckel die genaue Bezeichnung des Gegenstandes und des Preises in Franken, der Name des Künstlers und dessen vollständige Adresse, eventuell der Ort der Zurücksendung anzubringen. Dagegen sollen weder auf dem Bild noch auf dem Rahmen Aufschriften oder Preiszettelchen angebracht werden. **Sendungen ohne Werthangabe bleiben in der Assekuranz unberücksichtigt.**

f) Im Auslande sich aufhaltende Künstler haben für gehörige Zolldeklaration zu sorgen, wie oben angedeutet. Im Frachtbriefe ist der Inhalt der Kiste genau anzugeben und die Sendung zu adressiren:

An das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in N.
Zur Freipassabfertigung an der Grenze.

C. Die Künstler geniessen Portofreiheit für Hin- und Rückfracht in einem Rayon von 100 Stunden (480 Kilometer) für ein Gewichtsmaximum von 100 Kilogramm bei Versendung der Gegenstände **in ordinärer** Fracht. Bei Versendung in **Eilfracht** trägt der Versender die Hälfte der Kosten. Die Rücksendung vor beendigtem Turnus, auf Verlangen des Künstlers, geschieht auf dessen Kosten, ebenso auch die Rücksendung zurückgewiesener Bilder.

Die Aufnahme von Bildern nach Eröffnung der Ausstellung kann von der betreffenden Sektion verweigert werden.

Die Kosten für Kunstgegenstände, welche vom Auslande **nach** dem bestimmten Termin zur Ausstellung eintreffen, soll der Künstler tragen.

D. Für die verkauften Kunstgegenstände wird eine Provision von 5 % vom Verkaufspreis abgezogen.

E. Die Kunstgegenstände werden für die Zeit ihrer Ausstellung in den Ausstellungslokalen und für den Transport von einem Ausstellungsorte zum andern gegen Feuer- und Transportschaden versichert; die von auswärts kommenden vom Momente an, wo sie auf Schweizerboden kommen. Für Abschluss der bezüglichen Versicherungsverträge sorgt das Geschäftscomité. Dagegen übernimmt der schweizerische Kunstverein keine bestimmte Garantie für den Fall anderweitiger Beschädigungen in den Ausstellungslokalen. Immerhin gilt als selbstverständlich, dass während der Ausstellung, sowie bei der Placirung und Verpackung der Sendungen von den Vereinen die grösste Sorgfalt beobachtet werde.

F. Alle auf die Ausstellung bezüglichen Reklamationen sollen vor Ende des Jahres der Sektion Solothurn zugestellt werden, welche die Ausstellung beschliesst. Zwei Monate nach erfolgter Rücksendung eingehende Ansprüche brauchen nicht mehr berücksichtigt zu werden.

In Erwartung zahlreicher, gediegener Zusendungen von Seite der Künstler erlässt gegenwärtige Einladung

Zürich, im Januar 1878.

Namens des allgemeinen Schweizerischen Kunstvereins:

Das Geschäfts-Comité.

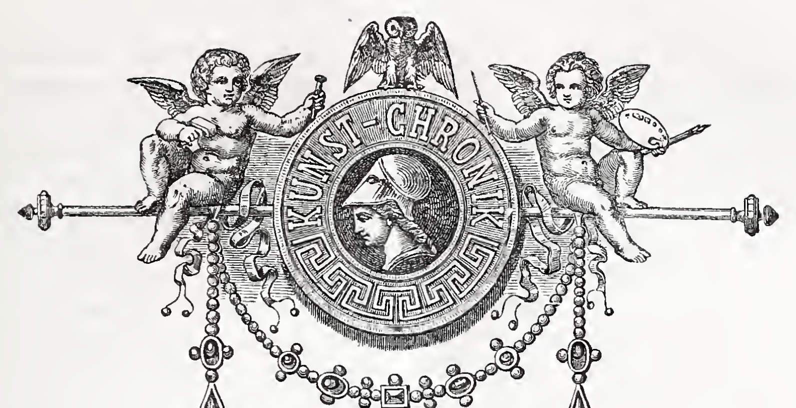
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

24. Januar



Nr. 15.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Aus dem Wiener Künstlerhause. — J. Lessing's Altorientalische Teppichmuster. — Rich. Lucae † (Schluß); G. Courbet †; F. Pidar †; J. Mengoni †. — Personalnachrichten. — Münchener Kunstverein; Schnorr-Ausstellung i. d. Berliner Nationalgalerie. — Wrangel-Denkmal. — Zeitschriften. — Benachrichtigung. — Inserate.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Die Noth der Zeit, welche schwer auf der letzten Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause gelastet hat, macht sich bei der diesmaligen Weihnachts-Ausstellung in geradezu erschreckendem Maße geltend. Ist denn, so fragt man sich unwillkürlich, der Schöpfungsdrang unserer Maler gar so abhängig von der Aussicht, ihre Bilder an den Mann zu bringen und versiecht ihre Produktionskraft so vollständig, wenn sich momentan Käufer nicht einstellen? Man möchte die Frage ohne Weiteres bejahen, wenn man das „Handelsgut mittlerer Art und Güte" sieht — wir gebrauchen einen treffenden Ausdruck des deutschen Handelsgesetzbuches — das sich heuer auf dem Weihnachtsmarkt im Künstlerhause in auffallend geringer Zahl zusammengefunden. Was die Wiener Künstler ausgestellt, verdient kaum erwähnt zu werden und ist zum großen Theile auf Bestellung für den Hausgebrauch angefertigt worden. Dahin gehören in erster Linie einige Porträts für den Weihnachtstisch, unter welchen Felix mit zwei sehr verdienstlichen Arbeiten vertreten ist. Sein Bildniß einer älteren Dame fesselt durch scharfe Zeichnung, markige Modellirung, gesundes Kolorit und schlichte, unmittelbare Auffassung; an dem zweiten Porträt, welches ein sehr interessantes junges Mädchen mit edlen Zügen, klaren Augen und anmuthig konturirtem Kopfe im Rahmen prachtvoller lichtbrauner Haare zeigt, hat uns der zarte, ja keusche Vortrag umsomehr überrascht, als dieser Künstler sonst kein Feigenblatt vor den Pinsel zu nehmen pflegt. Unter den rings herumhängenden Kostümlarven solch' gefühlte, natürlich wiedergegebene Menschenbilder zu sehen, hat uns wirklich wohlgethan. Gustav Gaul hat sich durch den Auftrag einer hochgestellten Dame verleiten lassen, die Sixtinische Madonna in einer Boudoir-Ausgabe zu kopiren; von der ganzen überirdischen Komposition Raffael's ist nichts übrig geblieben, als das Kniestück der Madonna mit dem Bambino. Die schwebende Haltung der Hauptfigur ist dergestalt ganz unmotivirt und der wundersame Eindruck, den dieselbe auf dem Originalbilde gerade durch die geistige Beziehung zu ihrer Umgebung hervorbringt, ist zerstört. Uebrigens ist das Unterfangen, diese Madonna zu kopiren, unseres Wissens noch nie gelungen; es geht damit selbst guten Kopisten, zu denen sich Gustav Gaul ohne Zweifel zählen darf, wie den Thaumaturgen der ägyptischen Priesterkaste, welche die Wunder Mosis nachahmten: den „Finger Gottes" konnten sie schließlich doch nicht kopiren.

Einige ausländische Künstler sind es, mit denen diesmal im Künstlerhause hauptsächlich Staat gemacht wird, obgleich dieselben kaum ihr Bestes beigesteuert haben. Munkácsy's „Im Atelier" haben wir im vorigen Jahre an Ort und Stelle gesehen, und das Bild ist auf dem Wege vom Park Monceau bis in die Lothringerstraße nicht interessanter geworden. Es bietet nur eine flüchtige Wiedergabe des Ateliers des Künstlers mit den Bildnissen desselben und seiner Gattin: für die großen Dimensionen entschieden zu wenig Stoff; die Porträtähnlichkeit läßt nichts zu wünschen übrig; leider aber ist die Farbe mit jenen schwärzlichen, schmutzigen Tinten behaftet, von denen Munkácsy sich selten halbwegs frei zu machen weiß. Paczka, ein in Paris lebender sehr talentvoller junger Ungar, welcher gleich durch das erste Bild, mit dem er den Salon beschickte,

Aufsehen erregt hat, bekundet auch durch das kleine Genrebild im Künstlerhause seine große Begabung. Nichts als einer jener erblindeten alten Geiger, welche in einigen Pariser Passagen wortlos bettelnd herumstehen; aber eine ganze trübe Leidensgeschichte erzählt uns der trotz aller Aermlichkeit anständig aussehende Greis, an dessen Geige die Saiten gesprungen sind, so daß sie nur mehr als Aushängeschild für das trostlose Gewerbe des Alten zu dienen vermag. Wilhelm von Leopoldski, den man, obgleich er an der Wiener Akademie studirt hat, doch nicht zur Wiener Schule zählen kann, ist plötzlich wieder hervorgetreten und hat die Erwartungen, die er vor zwei Jahren rege gemacht, in erfreulicher Weise erfüllt. Sein Bildniß eines Prälaten ist ganz meisterlich gemalt in energischer Charakteristik und breitem, fettem Kolorit. Auch sein Historienbild aus der polnischen Reformationszeit, welches der Katalog mit dem zum Verständnisse nicht nothwendigen Kommentar begleitet, daß da ein freisinniger Schriftsteller unter den Händen der Jesuiten seinen Geist aushaucht, verdient alle Anerkennung; nur glauben wir, daß die großen Dimensionen dem Eindrucke der bloß aus zwei Figuren bestehenden Komposition Eintrag thun, und daß das feine psychologische Detail bei intimerer Anlage des Bildes sicherlich mehr zur Geltung gekommen wäre. In der Haltung und im Kolorit geht der Künstler seinen eigenen guten Weg; möge er ihn, ohne Originalitätshascherei, in ruhiger Entwickelung verfolgen! Schließlich sei eine Pietà von Bouguereau erwähnt, bei welcher dieser Akademiker seiner süßlichsten, geleckttesten Manier freien Lauf gelassen hat. Ohne die zahlreichen Vorzüge zu verkennen, welche der korrekten fein geführten Zeichnung und dem gut gestimmten anmuthigen Kolorit innewohnen, möchten wir doch nicht, daß diese Schule bei uns Boden fasse; solch' eine raffinirte und zum Theil höchst verfehlte Heiligenmalerei — der Franzose trägt beispielsweise den Heiligenschein über den Häuptern der Madonna und des Leichnams Christi ganz realistisch in wirklichem gleißendem Gold auf! — überlassen wir neidlos den Franzosen, welche übrigens Bouguereau nicht zu ihren ersten Größen zählen, obschon er im vorigen Jahre einen Sitz in der Akademie errungen.

In der Landschaft treten die zu Gast geladenen Franzosen dominirend auf. Von Daubigny ist eine 1876 gemalte, sehr flott und stimmungsvoll behandelte Landschaft zu sehen; der feine silbergraue Ton der Luft und die Kraft, welche der Künstler seinem Grün zu geben weiß, erwecken allerhand Reminiscenzen an die alten Niederländer. Geradezu an Jakob Ruysdael reicht ein Landschaftsbildchen von Dupré heran, das wir trotz seiner geringen Dimensionen den besten Arbeiten des Künstlers beizählen. Noch zwei Meister des paysage intime haben sich eingestellt: Diaz mit einer winzigen, aus kleinen Farbenflecken bestehenden aber wundervoll wirkenden Skizze, welche den großen Virtuosen der Stimmung von seiner interessantesten Seite zeigt, und Corot mit einem größeren Bilde, das im Vordergrunde weniger anspricht, im Hintergrunde aber zu einer überaus anmuthigen, poesievollen Stimmung sich erhebt, wie dies bei diesem Meister, und auch bei Rousseau, so häufig der Fall ist. Fromentin ist durch eine Farbenskizze „Araber zu Pferd" vertreten, an der man die scharfe Zeichnung nicht minder bewundert, wie den koloristischen Effekt. Freilich, wenn man die Zeichnungen dieses Künstlers kennt, welche Burty kürzlich in ausgezeichneten Facsimile-Radirungen von Montefiore herausgegeben hat und wenn man einmal einige Farbenstudien des verstorbenen Künstlers gesehen, dann begreift man seine in gewissem Sinne kaum zu überbietende Meisterschaft. Neben diesen Werken kann sich nicht behaupten, was sonst an Landschaften ausgestellt ist; doch verdient das hübsch empfundene und feingestimmte Bildchen: „Am Ufer der Touque" von Otto von Thoren Erwähnung. Der Künstler, ein Schüler der Wiener Akademie, lebt bekanntlich seit mehreren Jahren in Paris und ist in Stoff und Behandlung seiner Bilder ganz Franzose geworden. An der guten Marine von J. Nielsen, einem Schüler Gude's, der jetzt in München lebt, dürfen wir auch nicht vorübergehen; sie stellt eine nordische Strandgegend bei heranziehendem Sturme dar und fesselt durch die gute Behandlung des Wassers und die interessante, der Natur trefflich abgelauschte Beleuchtung.

In neuester Zeit hat die Leitung des Künstlerhauses mit Recht auch die gegenwärtigen Leistungen der graphischen Künste in den Bereich der Ausstellung gezogen und wiederholt moderne Blätter, die sich im Privatbesitze befinden, dem Wiener Publikum vorgeführt, welches an diesem Zweige der Kunst bisher noch lange nicht jenen Antheil nimmt, dessen derselbe sich in Paris seit langer Zeit und seit etwa einem Jahrzehnt auch in London erfreut. Zwar hat Wien gerade in den letzten Jahren hervorragende Leistungen auf diesem Gebiete zu Wege gebracht — wir erinnern nur an die leider nicht in den Handel gekommenen Publikationen des kais. Oberstkämmerers Grafen Crenneville, die Publikationen der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst", an das große Belvedere-Werk, welches in Radirungen von Unger mit Text von Lützow bei Miethke erscheint, dann an die hübschen Blätter des Kaeser'schen Verlages — allein es ist ein offenes Geheimniß, daß diese Publikationen ihr Publikum zum allergrößten Theile im Auslande, in Deutschland, England und in den Vereinigten Staaten haben. In dieser Hinsicht eine Aenderung zum Besseren herbeizuführen, ist Aufgabe der Wiener Kunstinstitute, und aus diesem Grunde wünschen wir, daß das Künstlerhaus

die modernen Leistungen der graphischen Künste unausgesetzt zu fortlaufender Kenntniß seiner Besucher bringe. Eine Auswahl der interessantesten Blätter aus dem im Seemann'schen Verlage erscheinenden, von Johann Eissenhardt radirten Prachtwerke über die Städel'sche Galerie älterer Meister in Frankfurt am Main, welche diesmal exponirt war, hat allseitig Beachtung und Anerkennung gefunden. **Oskar Berggruen.**

Kunstliteratur.

Julius Lessing, Altorientalische Teppichmuster. Berlin, Ernst Wasmuth. Fol.

In den letzten Jahrzehnten war man auf dem Gebiete der Industrie fast ausschließlich auf Vervollkommnung der Technik bedacht und hat in dieser Beziehung Bewunderunswerthes geleistet. Aber die große Ausbildung der Maschinenarbeit und das damit zusammenhängende Bestreben nach möglichster Billigkeit der Produkte hat bekanntlich zu einer argen Vernachlässigung von Formen und Farben, der ganzen künstlerischen Ausbildung dieser Produkte geführt.

Seitdem dies in den leitenden Kreisen erkannt worden, ist man jetzt in stets zunehmendem Maße bestrebt, diesen Fehler zu beseitigen, unsere Industrieprodukte den besten aller Zeiten möglichst gleichzustellen um sie auf dem Weltmarkte konkurrenzfähig zu machen.

Um zu dem erwünschten Ziele zu gelangen, muß man zwei verschiedene Wege verfolgen: nämlich den Geschmack des großen Publikums bilden, dasselbe für die bessern Gegenstände interessiren und die Fabrikanten anregen, auch künstlerisch behandelte Gegenstände zu produziren und ihnen zu diesem Zwecke mustergiltige Vorbilder beschaffen. Beides muß gleichzeitig und unter wechselseitiger Rücksicht des Einen auf das Andere geschehen, denn das Publikum braucht die Fabrikanten und die Fabrikanten können ohne das kaufende Publikum nicht bestehen. Daneben müssen dann freilich auch Künstler herangebildet werden, welche im Stande sind, die Entwürfe für Gegenstände zu fertigen, welche ihren Zweck vollkommen erfüllen und zugleich künstlerisch ausgebildet sind, bei welchen aber auch besondere Rücksicht auf Material und Technik genommen ist, damit die Ausführung derselben leicht, d. h. nicht zu theuer bewerkstelligt werden kann.

Neues auf diesem Gebiete zu schaffen, ist nur wenig Auserwählten gegeben und gelingt nur in vereinzelten Fällen. Es ist auch nicht so nöthig, da die meisten derartigen Aufgaben in alter Zeit in mustergiltiger Weise bereits gelöst worden sind und für unsere heutigen Zwecke entweder nur geringer oder gar keiner Abänderungen bedürfen. Wir dürfen nur auf das zurückgehen, was in den Blütheperioden der Kunst in frühern Jahrhunderten von den verschiedenen Völkern Gutes geleistet worden ist. Wir sammeln solche Gegenstände in unsern Museen, theils für Zwecke der Wissenschaft, um die Grundsätze, welche in alter Zeit maßgebend waren, kennen zu lernen, die historische Entwickelung von Kunst und Technik zu studiren, dann aber auch um unsern Geschmack an ihnen zu bilden und sie auch wohl direkt als Vorbilder für das moderne Schaffen zu verwenden.

Aber von ausgeführten ältern Gegenständen, besonders solchen, welche leicht dem Verderben ausgesetzt sind, wie Gewebe, Teppiche, Spitzen, oder solchen, welche zur Zerstörung reizen, wie Gegenstände aus edeln Metallen, sind die alten Originale nur in kleiner Zahl erhalten. Wir müssen daher zur Ergänzung der im Original erhaltenen Gegenstände auf ältere Abbildungen derselben, wie sie auf Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen, ja selbst an Skulpturen sich finden, auf die in Kupferstich noch erhaltenen Musterblätter für Handwerker (Ornamentstiche) und auf die nur in Handzeichnungen vorhandenen Entwürfe zu solchen Gegenständen zurückgehen, auch sie sammeln und studiren.

Hausgeräthe, Schmuckgegenstände, Teppiche, Muster von Seiden- und Sammetstoffen u. A. finden sich auf alten Bildern ziemlich oft und zwar in so vollständiger Weise dargestellt, daß man jetzt ohne Weiteres darnach arbeiten kann. Eine Sammlung und Publikation dieser auf ältern Bildern dargestellten Gegenstände in guten Abbildungen war schon lange ein lebhafter Wunsch der betreffenden Kreise, war aber, so weit bekannt, bis jetzt nur in Anfängen und zwar nur in Zeichnungen, also nur Wenigen zugänglich, vorhanden. Erst in neuester Zeit ist mehr dafür geschehen. Einzelne Stoffmuster nach alten Bildern und Statuen sind in größeren Publikationen und Journalen abgebildet. Ein Werk, welches Schmuckgegenstände nach älteren Porträts darstellen wird, bereitet der Architekt Luthmer in Berlin vor. Eine mustergiltige Publikation altorientalischer Teppiche nach Darstellungen auf ältern Gemälden, Arbeiten eines Ghirlandajo, Raffael, Tintoretto, Memling, Holbein, Beham, Cranach u. A. liegt uns hier vor.

Dr. Julius Lessing, Direktor der Sammlung des deutschen Gewerbemuseums zu Berlin, hat seit Jahren die Muster solcher Teppiche, welche als Gegenstände des höchsten Luxus auf Bildern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, besonders vor dem Thron der Madonna, aber auch als Tischdecken oder sonst dargestellt sind, aus den verschiedensten, zum Theil weit entlegenen Museen und Kirchen gesammelt und eine kritisch sorgfältig gesichtete Auswahl in gewissenhaften, den Originalen möglichst getreuen, wie der Verfasser versichert, bis auf den Stich genauen Nachbildungen (auch die Varianten sind angegeben) in meisterhaften Farbendrucken reproduziren lassen. Zur

Ergänzung dieser in Originalen bis jetzt nicht bekannten Teppichmuster hat Lessing dann auch noch einige Originalteppiche des Berliner Gewerbemuseums und aus dem Besitz der Kronprinzessin von Preußen hinzugefügt. Die Muster sind, wie die meisten primitiven Webe- und Stickornamente, im Wesentlichen streng geometrische Figuren, welche durch glückliche Vertheilung der Farben und Wahl der Farbentöne in harmonischer und wohlthuender Weise wirken.

Die von Lessing gegebenen Muster sind Rekonstruktionen der ältesten Teppiche, bei welchen er die Glaubwürdigkeit und Gewissenhaftigkeit der Maler, die Perspektive, die Veränderungen, welche die Bilder durch Zeit und Uebermalung etwa erlitten haben u. A. sorgfältig in Betracht gezogen hat. Manche Bilder zeigen die Teppiche nicht vollständig; doch war es in mehreren Fällen möglich, die Muster nach verschiedenen Gemälden gegenseitig zu ergänzen. Jede willkürliche Veränderung oder Ergänzung versichert Lessing durchaus vermieden und nur zufällige Unregelmäßigkeiten, welche der Teppichweber oder der Maler verschuldet haben, fortgelassen zu haben. Für den Schluß des Werkes hat Lessing auch einen Text zugesagt, welcher die Entwickelung der orientalischen Teppichweberei darstellen wird.

Die technische Ausführung der Tafeln (aus der rühmlichst bekannten Anstalt für Farbendruck von W. Loeillot in Berlin) ist geradezu unübertrefflich.

Das Werk ist nicht nur wissenschaftlich von hohem Werthe als Publikation wichtiger Kunstdenkmäler, sondern zugleich auch praktisch als Vorbildersammlung zum Studium und zur Nachbildung für moderne Teppiche und für Stickereien auf Stramin. In der That hat denn auch die Teppichfabrik von Schütz & Juel in Wurzen sogleich nach Erscheinen des ersten Heftes sämmtliche darin mitgetheilten Teppichmuster in W i r k l i c h k e i t   a u s f ü h r e n   l a s s e n, die ersten Proben ihrer Arbeit auch schon im Gewerbemuseum zu Berlin ausgestellt.

Die äußere Ausstattung des Werkes ist eine sehr würdige. Es bildet eine Zierde unsrer modernen Kunstliteratur.

R. Bergau.

Nekrolog.

Richard Lucae †. (Schluß.) Inzwischen waren die Eindrücke der italienischen Reise nicht spurlos vorübergegangen, und zugleich drängte ein mächtiger Zug der Zeit zur Wiederbelebung der Renaissance. Seit dem epochemachenden künstlerischen und theoretischen Wirken Semper's, seit dem klassischen Buche Jakob Burckhardt's über die italienische Renaissance konnte die architektonische Welt sich einem tieferen Eingehen auf die Schöpfungen des Cinquecento nicht ferner entziehen, und selbst in Berlin, wo der Schinkel'sche Hellenismus bis dahin fast ausschließlich geherrscht hatte, brach diese neue Richtung sich Bahn. Sie hing innerlich zusammen mit der malerischen Strömung der Zeit, die selbst die ruhigen Formen der Plastik zu durchdringen begann, in der Malerei aber jene Koloristik zur Geltung brachte, welcher fortan die Vertreter des Realismus sowie des Idealismus huldigten. In der Architektur verrieth sich diese Tendenz durch ein schwellenderes, üppigeres Leben der Glieder, durch eine reichere Skala von Ausdrucksmitteln, für welche die Formenwelt der Renaissance zu Hilfe gerufen wurde. Bis dahin hatte die Berliner Architektur der Schinkel'schen Schule einer Formenschönheit gehuldigt, die dadurch etwas Abstraktes erhielt, daß sie ihre Gebilde fast nur mit Surrogatmaterial in Stuck, Putz, Gyps, Cement, Zink, Pappe u. dergl. herstellen mußte. Die dürftigen ökonomischen Verhältnisse der früheren Zeiten, welche dieser Scheinarchitektur zum Leben verholfen hatten, waren inzwischen durch Steigerung von Handel und Verkehr, durch hohe Entwicklung der Industrie und durch die größeren staatlichen Verhältnisse günstig umgestaltet worden, und man konnte nun selbst in Berlin daran denken, Façaden in gediegenem Quaderbau auszuführen und dem Innern durch opulente Verhältnisse, reichen Marmorschmuck und kraftvolle Farbenwirkung höheren künstlerischen Reiz zu verleihen. Namentlich die farbige Dekoration hatte bis dahin in der Hauptstadt des protestantischen Nordens zu sehr der Frische und Wärme entbehrt, in welcher sich die sinnlichere Lebensfülle des Südens ausspricht. Auch Lucae war von diesem Mangel nicht frei geblieben, und obwohl von Natur ein nicht geringer Farbensinn ihm innewohnte, hatte er im Banne seiner heimischen Schule niemals den Muth zu einer tieferen farbenfrohen Dekoration gefunden. Dies wurde jetzt anders; die neueren Arbeiten Lucae's verrathen ein entschiedenes Streben nach farbiger Wirkung und eine freiere Beweglichkeit der Formbildung, die durch ein selbständiges Anschließen an die Renaissance Italiens herbeigeführt ist. Doch lag in seiner Natur tief begründet der Sinn für edles Maß, für Anmuth und Harmonie, für jene Eigenschaften, die man als hellenische bezeichnen kann. Und dies Maßhalten war um so schwieriger, aber auch um so erfreulicher zu einer Zeit, in welcher plötzlich durch schwindelhafte Steigerung der wirthschaftlichen Verhältnisse eine Ueppigkeit auch im architektonischen Schaffen einriß, deren Fluth aus weit geöffneten Schleusen sich in das Bette eines wilden Barockstils zu ergießen drohte. An manchen Orten sehen wir bedenkliche Zeugnisse dieser Richtung, und selbst Berlin blieben sie nicht erspart. In diesen Strömungen blieb Lucae seinen ästhetischen Ueberzeugungen treu, wie er denn überhaupt als echter Künstler niemals Konzessionen an niedere Geschmacksrichtungen gemacht hat, und sich lieber zu zahm als zu derb schelten lassen wollte. Zu den anmuthigsten Schöpfungen dieser freieren Auffassung gehören die Häuser seines Freundes, des Historienmalers August von Heyden am Lützow-Platz und seines Bruders dicht daneben, sowie die in etwas größerem Stile angelegte Villa Kutter beim Zoologischen Garten. Auch ein edles Monumentalwerk entstand um dieselbe Zeit in dem Erbbegräbniß des Konsuls Wagner.

So fein und anmuthig sein Talent in allen diesen und noch manchen andern Aufträgen des Privatbaues sich bewährt hatte, so war seine Sehnsucht doch schon längst darauf gerichtet, die Kraft an größeren monumentalen Aufgaben zu erproben. Eine solche ward ihm

endlich vor vier Jahren zu Theil, als er in engerer Konkurrenz mit einem der hervorragendsten unter den älteren Berliner Meistern der Architektur mit dem Bau eines neuen Stadttheaters für Frankfurt a. M. betraut wurde. Mit Begeisterung gab er sich der Bearbeitung dieser schönen Aufgabe hin, und das Werk, dessen gänzliche Vollendung er nicht mehr erleben sollte, wird als edelstes Zeugniß für seine völlig gereifte Meisterschaft dastehen. Zugleich prägt es auf künstlerischem Gebiete den Umschwung der Verhältnisse in der alten Reichsstadt aus, da es das erste und mächtigste Zeugniß vom siegreichen Einzug der Berliner Kunstrichtung ist, welcher Frankfurt bis dahin seine Thore streng verschlossen hatte. In großen Verhältnissen angelegt, mit ungewöhnlicher Opulenz in plastischem und malerischem Schmuck durchgeführt, athmet es doch bei allem Reichthum jene keusche Anmuth und jenen vornehmen Adel, der als Erbtheil der klassischen Kunst sich zu erkennen gibt. Nirgends findet man auch nur eine leise Spur jener aufdringlichen Ueberladung, die so oft in den Werken unserer neuesten Kunstepoche als bedenkliche Zeichen der Zeit auftauchen. Vor Allem wird das großartig angelegte Vestibül mit seiner doppelten Treppe in ihrer malerischen Entfaltung, mit den doppelten ringsum laufenden Loggien und der ebenso reichen wie edlen Ornamentik einen Ehrenplatz unter den architektonischen Schöpfungen unserer Zeit behaupten. Hier ist das Studium und die freie Aufnahme der Renaissance zum vollen Rechte gekommen. Auch der Bühnenraum selbst mit seinen schön angeordneten Logenreihen verspricht einen hochbedeutenden Eindruck.

Einen ähnlichen, wenn auch in bescheideneren Verhältnissen und Formen durchzuführenden Auftrag hatte er für Magdeburg übernommen; noch bedeutender aber sollte sich eine andere Aufgabe gestalten, welche ihm als Resultat einer Konkurrenz zwischen sechs der angesehensten Berliner Architekten zufiel: die Erbauung eines palastartigen Wohnhauses für Borsig am Wilhelmsplatz. Hier galt es auf einem beschränkten und keineswegs günstigen Terrain ein Privathaus in den größten Verhältnissen und mit der gediegensten Pracht der Durchführung zu errichten, das einfache Bürgerhaus zur Bedeutung eines Palastes zu steigern. Es ist eine beschränkte Anzahl von Räumen, aber in den größten Verhältnissen angelegt, glücklich mit einander verbunden und untereinander abgestuft in wohldurchdachter Steigerung des Effekts, die Façaden demgemäß von wahrhaft vornehmen Verhältnissen und mächtiger Wirkung. Mit der größten Liebe führte Lucae alle diese Bauten, bis in's Kleinste alles selbst ordnend, durch. Und noch andere Aufgaben drängten sich immer bedeutender und großartiger an ihn heran. Dahin gehört namentlich die innere Umgestaltung der Bauakademie, der er durch das ebenso edle wie reiche Treppenhaus eine von den praktischen Verhältnissen geforderte Umgestaltung in echt Schinkel'schem Geiste gab; dahin ferner ein Entwurf für einen Neubau an Stelle der Werder'schen Mühlen, der das Schinkel-Museum und die Wohnung des Direktors der Bauakademie aufnehmen sollte. Auch dieser Bau war in freier Aufnahme und Umbildung der edlen Formen italienischer Hochrenaissance geplant. Um dieselbe Zeit entstanden auch mehrere Projekte für den Neubau einer Gewerbeakademie.

Inzwischen war Lucae 1873 zu der bedeutenden Stelle des Direktors der Bauakademie berufen worden. Diese Ernennung war ein Bruch mit den alten bureaukratischen Traditionen und bekundete, daß in den höchsten Verwaltungskreisen die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit einer durchgreifenden Reform sich Bahn gebrochen hatte. Indem man nicht in die Kreise der Beamtenwelt griff, sondern einen unabhängig dastehenden Künstler in der besten Kraft des Lebens für diese Stelle ausersah, von dem man wußte, daß er unter keiner Bedingung, selbst nicht um der höchsten Stellung willen, von seiner Ueberzeugung eines Haares Breite geopfert hätte, sprach man damit deutlich aus, daß es voller Ernst mit dieser Reorganisation sei. Mit diesen innern Fragen aber hing die bauliche Gestaltung innig zusammen. Es ergab sich bald, daß die vorliegenden Umgestaltungspläne für die Bauakademie jedenfalls unzulänglich bleiben müßten, und zugleich trat die Baufrage der Gewerbeakademie in ein neues Stadium, als der Gedanke auftauchte, beide technische Anstalten zu verbinden und zu einem großartigen Polytechnikum im Sinne unserer Zeit zu erweitern. Lucae selbst wurde nun beauftragt, mit zwei Beamten des Handelsministeriums sämmtliche ähnliche Anstalten Deutschlands zu studiren, und dies verschaffte mir die Freude, ihn vor anderthalb Jahren in Stuttgart zu begrüßen. Wie überall, so gewann er auch hier durch die offene Liebenswürdigkeit seines Wesens die wärmsten Sympathien. Zugleich zeigte sich wieder, mit wie herzlicher Freude er jede tüchtige Schöpfung anerkannte, als er an meiner Seite die stattliche Reihe gediegener Neubauten sah, welche besonders seit den letzten zehn Jahren in der schwäbischen Hauptstadt entstanden sind. Mit reichem Material heimgekehrt, erhielt er nun den Auftrag, die Entwürfe für das neue Polytechnikum zu schaffen. Hier schien sich für ihn die größte monumentale Aufgabe seines Lebens darzubieten, die er ohne Zweifel mit Einsetzen seiner vollen künstlerischen Kraft in großartigem Sinne gelöst haben würde, wenn nicht in dem Augenblick fast, da der betreffende Gesetzentwurf zur Vorlage an die Kammer gelangt war, der Tod ihn hingerafft hätte.

Mit diesem jähen Riß ist nicht blos eine hervorragende künstlerische Kraft in dem Momente zerstört worden, da sie sich zur vollen Höhe aufschwingen und zu den bedeutendsten Schöpfungen anschicken sollte; auch für die Gestaltung des Bauwesens in Preußen, für das Verhältniß des Staates zur Architektur, für die Reorganisation der technischen Lehranstalten, kurz für eine ganze Reihe eminent wichtiger künstlerischer Lebensfragen wird sein Tod vielleicht ein schweres Verhängniß sein. Denn so hoch auch der Verlust eines solchen Künstlers anzuschlagen ist, noch weit empfindlicher trifft uns die Einbuße, die das Gemeinwesen durch das Hinscheiden eines solchen Charakters erlitten hat, dem es wie Wenigen beschieden war, mit scharfem Verstand und klarem Blick eine hochsinnige Auffassung von der Bedeutung der Kunst für das Staatsleben zu verbinden, mit rückhaltloser Offenheit in den höchsten entscheidenden Kreisen für die Würde der Kunst einzutreten und durch gewinnende Liebenswürdigkeit, durch hinreißenden Zauber der Rede, durch die anmuthigen Formen freier weltmännischer Bildung überall seinen Anschauungen zum Siege zu verhelfen. Seit er an die Spitze der Bau-Akademie berufen war, seit ihm eine einflußreiche Stellung in der Verwaltung des Staatsbauwesens eingeräumt wurde, durfte man die besten Hoffnungen für einen gedeihlichen

Umschwung in diesen Angelegenheiten hegen. Denn hier zeigte sich, daß er mit der vollen Kraft des Patrioten die Mission des Künstlers und Beamten in Angriff nahm. Er hatte niemals zu Denen gehört, die durch den unbefriedigenden Zustand der öffentlichen Verhältnisse niedergedrückt und zum Pessimismus verleitet werden. Er glaubte unerschütterlich an das Gute, an den Sieg des Wahren und Schönen und wartete ruhig seiner Zeit. Im besten Sinne des Wortes ein moderner Mensch, lebte er nur in der Gegenwart und nahm, ohne politischer Parteimann zu sein, mit warmer Hingabe an den großen Entwickelungen seines Vaterlandes theil, welche er noch zu erleben sich glücklich pries. Und als ihm bei den preußischen und deutschen Siegesfeiern ein namhafter Antheil an den Festdekorationen zufiel, widmete er sich dieser Aufgabe mit einer Begeisterung, in welcher Patriotismus und künstlerische Begabung zusammenklangen. Von stolzer Pracht soll namentlich die Wirkung der Festhalle gewesen sein, deren Dekoration ihm übertragen ward. Und wie er die Geschicke seines Vaterlandes mit lebendiger Sympathie verfolgte, so interessirte ihn kaum minder der mächtige Aufschwung, den seine Vaterstadt als Centrum des neuen deutschen Reiches in rapider Steigerung nahm. In den letzten Jahren, wenn ich, wie fast alljährlich geschah, Berlin, das mir selbst zur geistigen Heimath geworden, besuchte, war er unablässig bemüht, mir alles bedeutende Neuerstandene zu zeigen und von den großen Plänen und Umgestaltungen zu reden. Und dabei trat mit zunehmender Reife des Blicks immer klarer jene Milde und Freiheit des Urtheils hervor, die jeder Richtung des künstlerischen Lebens, sofern sie auf innerer Wahrheit und Gesundheit beruhte, ihre Berechtigung zugestand.

So war er im Laufe der Jahre, noch in der vollen Kraft des Lebens, zu einer einflußreichen Thätigkeit und einer maßgebenden Stellung emporgestiegen, deren Anforderungen alle seine Zeit und Energie in Anspruch nahmen. Seine großen künstlerischen Arbeiten, sein Wirken als Lehrer, die Leitung der ihm anvertrauten Anstalt, die Berathungen im Ministerium, welche den wichtigsten künstlerischen Angelegenheiten galten, alles Das im Vereine war nur durch eine so elastische Natur, die überall gleichsam instinktiv das Richtige traf, zu bewältigen. Daneben aber nahm das gesellschaftliche Leben der großen Stadt ihn ungewöhnlich in Anspruch. Er war eine eminent gesellige, auf lebendige Mittheilung angelegte Natur. Unversiechlich strömte ihm der anmuthige Fluß der Rede, mochte er sich dem scherzhaften Geplänkel, der humoristischen Erzählung und Schilderung, oder ernsten Debatten über künstlerische Fragen überlassen. Man ward nicht müde ihm zuzuhören und mochte ihn bei keiner heiteren Tafelrunde missen. Wie oft steigerte sich dann die Stimmung des Augenblicks zu jenen funkensprühenden Toasten und Tischreden, in denen er sinnigen Ernst mit graziösem Scherz zu vermählen wußte. Aber auch als ernster Redner bei feierlichen Anlässen, beim Schinkelfeste und ähnlichen Gelegenheiten gab er in edelster Form gediegensten Inhalt. Seine Reden „über die Macht des Raumes“, über „Kunstpflege“, letztere im vorigen Jahre zum Geburtsfeste des Kaisers in der Akademie der Künste gehalten, und anderes Aehnliche verdienten wohl gesammelt herausgegeben zu werden.

Seine häusliche Existenz gestaltete sich auch nach dem Tode der Mutter im Zusammenleben mit der jüngeren Schwester, mit der er durch innige Liebe verbunden war, so harmonisch und behaglich, wie es seiner Künstlernatur entsprach. Erst spät kam er dazu, an der Seite einer liebenden Gattin sich den Herd neu aufzubauen. Allein er sollte dieses Glückes nicht lange froh sein: nach wenigen Monaten entriß ihm der Tod nach längerem Kränkeln sein Liebstes. Aber auch durch diesen schweren Schlag wurde sein Glaube und sein Muth nicht gebrochen. Er klagte nicht, sondern gab sich nur um so angespannter seiner vielseitigen Berufsthätigkeit hin. Selbst das drohende Leiden, daß seit Jahren schon, oft vernehmlich genug, mahnend bei ihm angepocht hatte, achtete er kaum. Auch die heftigsten Schmerzen konnten ihn nicht von Erfüllung seiner Pflicht abhalten. Als er vor Kurzem in Frankfurt das Glück hatte, seinem Kaiser das neuerbaute Theater zu zeigen, war er bereits so ernstlich leidend, daß er nur mit dem Aufgebot aller Spannkraft sich aufrecht zu erhalten vermochte.

Es war der letzte sonnige Tag seines Lebens. Bald nach der Heimkehr trat die Krankheit so heftig auf, daß sie ihn auf's Lager streckte. „Ich werde nicht wieder aufstehen“, sagte er mit einer momentan sich aufdrängenden trüben Vorahnung. Er sollte Recht behalten; bald brach die ewige Nacht herein, die all' das blühende Leben, all' das treue Schaffen und Wirken, alle die hohen Entwürfe vernichtete. **W. Lübke.**

Todesfälle.

Gustav Courbet, 1819 in Ornans (Franche Comté) geboren, ist am 31. December in Bern gestorben.

Der Landschaftsmaler **François Diday**, 1813 geboren, starb vor Kurzem in Genf.

Der berühmte Erbauer der Galleria Vittorio Emanuele in Mailand, **Joseph Mengoni**, hat am 30. December im Dienste seines Werkes den Tod gefunden. In Gesellschaft einiger Ingenieure bestieg er einen der höchsten Bogen der Galleria, um das architektonische Detail zu prüfen. Das Gerüstbret schlug plötzlich um und Mengoni fiel auf das Straßenpflaster hinab. Der Sturz war tödtlich. Das traurige Schicksal des allgemein beliebten Mannes wirkte in Mailand um so erschütternder, als in kürzester Zeit die Vollendung der Galleria bevorsteht.

Personalnachrichten.

Friedrich Preller wurde von der philosophischen Fakultät der Jenaischen Universität zum Ehrendoktor ernannt. Das Diplom feiert ihn als einen Maler, der sich durch die stil- und charaktervolle Gestaltung seiner Ideen mehr noch den alten Meistern anreiht als den modernen, in glücklichem Wetteifer mit einem Genelli und Cornelius zu Rom die Entwürfe seiner Odysseebilder schuf, und von dessen reicher Schaffenskraft außer vielen andern Stätten das Wielandzimmer im Weimarer Schlosse und seine Wandgemälde im Museum Zeugniß ablegen. (Nat.-Zeit.)

* **Dr. Isidor Krsnjavi**, unser geschätzter Mitarbeiter, wurde zum außerordentlichen Professor der Kunstgeschichte und der klassischen Archäologie an der k. Franz-Josefs-Universität zu Agram ernannt und damit wieder eine neue Lehrkanzel, und zwar an einer der jüngsten Hochschulen Oesterreichs, dem kunstwissenschaftlichen Studium gewonnen. Wir können der kroatischen Landesregierung zu dieser Maßregel und zu der glücklichen Wahl nur gratuliren.

Eduard Meyerheim, der Vater von Paul und Franz M., feierte unlängst seinen 70. Geburtstag. Der Jubilar, welcher jetzt wieder zu voller Gesundheit genesen ist, nachdem er sechs Jahre lang schwer krank und von den Aerzten bereits aufgegeben, darniedergelegen hat, wurde durch viele freudige Kundgebungen, u. A. auch durch eine von allen Vereinsmitgliedern unterzeichnete Adresse des „Vereins Berliner Künstler“ überrascht. Die von R. Löwenstein verfaßten und von

Ludwig Burger illustrirten Verse dieser Adresse lauten nach dem „Fr.-Bl.“:

„Sei uns gegrüßt am Festesmorgen,
Der Du aus langer Schmerzensnacht,
Aus einem Traum von finst'ren Sorgen
Zu neuem Leben bist erwacht!
Das neue Leben — es entfalte
Zu Blüth' und Bild noch manchen Keim!
Sei uns und bleib' noch lang der alte
Und jugendfrische Meyerheim!“

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein.** Es ist noch selten einem an sich nicht unbegabten Künstler begegnet, daß er sich — nicht in der Wahl seines Stoffes, wohl aber in dem Momente, den dieser Stoff bot, so arg vergriff, als Konrad Grob. Er malte die Schlacht von Sempach. Aber nicht den Augenblick, in welchem der brave Arnold von Winkelried einen Arm voll Spieße in seine Brust drückt um der „Freiheit eine Gasse“ zu brechen, sondern den folgenden, in welchem seine Landsleute über seinen Leib in die Lücke drängen Es kommt bisweilen vor, daß man den Wald vor Bäumen nicht sieht; hier sieht man Winkelried vor lauter Lanzen nicht, welche die ganze linke Hälfte des Bildes einnehmen, während von den Kämpfenden Allen auch nicht Einer unsere Sympathie für sich hat. Ein achtbares Talent lernten die Besucher des Kunstvereins in Fritz Uhde kennen, der nach kurzem Zwischenraum seinem „Jagdjunker“ und seinem „Fahnenträger“ einen wildbewegten „Reiterkampf“ folgen ließ. Die ersten zwei Bilder tragen auffällig den Charakter des Dekorativen. Im Uebrigen bedarf sein junges Talent eben noch der Abklärung, doch darf man wohl noch Tüchtiges von ihm erwarten. A. Gabl zeigt uns in seinem neuesten Bilde eine Gruppe von Bauernmädchen um eine Nähmaschine versammelt und verstand es in recht glücklicher Weise die den verschiedenen Individualitäten entsprechenden Stufen der Neugierde und Theilnahme zu charakterisiren. Die Komposition ist übersichtlich und klar, die Zeichnung präcis, die Farbengebung harmonisch. Eugen Adam brachte eine lebendig bewegte „Husarenattaque“, Reinhold Braun ein anziehendes „Brunnenbild“ aus einem kleinen schwäbischen Flecken, Helene Mühlthaler eine junge Dame in Ballanzug, welche ihrem Bouquet ein Liebesbriefchen entnahm und es nun durchliest, daher die Künstlerin ihr Bild „Blumensprache“ hieß, J. Walter ein „zum Empfang“ Guirlanden windendes Mädchen, Fritz Bodenmüller eine Neubearbeitung seines poetisch gedachten und fein empfundenen „Sommerweben“, in unserer unpoetischen Zeit doppelt willkommen, Chelminski eine „Reitergruppe im Winter“ und H. Philipp einen reizvollen verschleierten Frauenkopf, ein überaus anziehendes Bildchen, das er bescheiden eine Studie nennt, und Biermann eine höchst aristokratisch aussehende, im Uebrigen aber arg verzeichnete lebensgroße „Zigeunerin“ von gediegener Technik. Wilh. Leibl gilt mit Recht als einer unserer ersten Bildnißmaler, während die Kritik im Allgemeinen seinen Genrebildern weniger Werth beizulegen geneigt ist. Wenn er weiterhin solche Porträts und Genrebilder bringt, wie jüngst, wird sich das Urtheil wohl in's Gegentheil umkehren. Sein neuestes Genrebild, fünf mit Zeitungslesen beschäftigte altbayerische Bauern, muß als ein Meisterwerk bezeichnet werden, so überzeugend tritt dem Beschauer das Leben in seiner ungeschminkten Wirklichkeit entgegen. Man hat unbestreitbar das Recht, diese Leute unschön, ja unangenehm zu finden, aber man muß auch zugeben, daß ihre Individualität sich nicht schlagender wiedergeben läßt, daß alles Einzelne nicht wahrer dargestellt werden kann. Seit Courbet's berühmten „Steinklopfern“ ist vielleicht nichts Aehnliches mehr geschaffen worden. Das Thiergenre war durch Frau Biedermann-Arendts: „Ein auf Geflügel Jagd machender Hund“ und durch „Gänse“ von Montemezzo würdig vertreten. Jedes neue Bild der Ersteren gibt Zeugniß von dem rastlosen, vom besten Erfolge begleiteten Streben der Dame. Unter den zahlreichen Landschaften nahmen die von Karl Ebert, ein brillant kolorirtes Waldbild, und eine Arbeit Phil. Roeth's von überaus harmonischer Gesammtwirkung, entschieden die ersten Plätze ein. Daran reihten sich Werke von Ferd. Knab, eine wirkungsvolle „Gartenpartie“ von höchst einheitlicher Stimmung, zwei technisch meisterhaft behandelte stimmungsvolle Nachtbilder: „Novemberabend“ und „Mondnacht im Schloßpark von Nymphenburg“ von J. F. Hennings, ein sorgfältig durchgeführtes Bild von C. Reinherz, ein „Abend“ von Arnold Steffan, ein flott behandelter „Waldweg“ von E. Schindler, eine durch schöne, klare und leuchtende Farbe, durch harmonische Tönung und poetische Gestaltung gleich bedeutende „Mühle im Gebirg“ von Karl Ernst Morgenstern, eine sehr schöne „Partie am Chiemsee“ von dem trefflichen A. v. Waldenburg, ein Pyramidenbild von E. Berninger und ein durch breite massige Behandlung und kräftiges Kolorit ansprechender „Steinbruch im Innthal“ von L. Sachs an. Von den Marine-Malern brachte W. Xylander ein überaus effektvolles Bild von der stürmisch bewegten mondbeschienenen Nordsee und Lindemann-Frommel ein sorgfältig durchgebildetes „Cap Misenum“, während das Still-Leben wieder durch „wilde Blumen“ und „Gartenhausblumen“ von Anna Peters brillant vertreten war. Daß sich unser trefflicher Eug. Neureuther auch in seinem hohen Greisenalter die volle Jugendkraft des Schaffens bewahrt, beweist seine neueste Komposition: „Die Gänsemagd“, voll von Frische und Humor. Höchste technische Fertigkeit neben poetischer Auffassung bekunden Herm. Kauffmann's (in Hamburg) landschaftliche Federzeichnungen. Von Prof. Konr. Knoll sahen wir eine durch feine geistvolle Auffassung, hohe Porträtähnlichkeit und sorgfältige Durchbildung gleich ausgezeichnete Marmorbüste Beethoven's und mehrere charakteristische Büsten in Gyps von Prof. Wagmüller, darunter die Franz Hanfstaengl's und von Echteler (Prof. Dr. Sepp und Erzbischof v. Scherr).

In der **Berliner Nationalgalerie** wurde am 8. d. M. eine Schnorr-Ausstellung eröffnet. Wir werden darüber demnächst ausführlich berichten.

Vermischte Nachrichten.

Wrangel-Denkmal. Das dem verewigten Feldmarschall Grafen Wrangel zu errichtende Standbild soll, wie die „Köln. Ztg.“ meldet, vorbehältlich der noch näher festzustellenden Einzelheiten, ein Seitenstück zu dem Standbilde des Grafen Brandenburg bilden, welches der verstorbene Professor Hagen (ein Schüler Rauch's) hergestellt hat. Dasselbe soll auch seine Stelle gegenüber dem Standbilde des Grafen Brandenburg auf dem Leipziger Platz erhalten. Die Aufstellung des Denkmals an sich ist nach dem von dem Kaiser unterm 15. August 1876 an den nun verstorbenen Feldmarschall selbst gerichteten Schreiben gesichert und zweifellos.

Zeitschriften.

The Academy. No. 297.
Ninth winter exhibititon of old masters, etc., at the royal academy, von S. Colvin. — Archaeology in Italy, von F. Barnabei. — The imperial german institute in Rom.

Chronique des arts. No. 2.
Le musée de Sèvres. — Le musée d'artillerie. — Deux graveurs du seizième siècle. — Les „Spogli Vaticani“.

Christliches Kunstblatt. 1878. No. 1.
Eduard von Gebhardt. — Kloster Heilsbronn.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 148.
Die Staatsgewerbeschule in Graz und die Ausstellung des Vereins zur Förderung der Kunstindustrie daselbst. — Zwei kunstgewerbliche Zeitfragen, von R. v. Eitelberger.

Benachrichtigung.

Die Herstellung der Schnaasebüste hat nach dem durch die Güte des Herrn E. A. Seemann nunmehr vorliegenden Rechnungsabschluß im Ganzen die Summe von 4212 M. 45 erfordert. Da die eingelaufenen Beiträge 4444 M. 45 betragen haben, so bleibt ein Rest von 232 M. Ich glaube im Sinne der Beitragenden zu handeln, wenn ich denselben der Friedrich Eggers-Stiftung zur Unterstützung junger Künstler und Kunstgelehrter überweise.

Stuttgart, 8. Januar 1878. W. Lübke.

EXPOSITION DES BEAUX-ARTS

à La Haye.

(ROYAUME DES PAYS-BAS.)

1878.

La Commission Directrice de l'Exposition des Beaux-Arts, constituée sous les auspices de la Régence de La Haye, a l'honneur d'annoncer que l'Exposition aura lieu du 20 *Mai* jusqu'au 30 *Juin* 1878 dans les salons de l'Académie de peinture au *Princessegracht*.

Les oeuvres destinées à l'Exposition devront être adressées *à la Commission Directrice de l'Exposition des Beaux-Arts à la Haye (Teeken-Akademie, Princessegracht.)* La franchise de port n'est pas exigée. Toutefois la Commission ne payera pas les frais de transport des objets envoyés par GRANDE VITESSE. Les cadres ronds ou ovales seront sur plateaux carrés.

La Commission recevra les objets destinés à l'Exposition du 23 *Avril jusqu'au* 4 *Mai à minuit*. Après cette époque *aucune oeuvre ne sera acceptée.*

MM. les artistes qui désireraient vendre leurs oeuvres devront en indiquer le prix. Ceux qui, en cas qu'il y eût une *Loterie d'objets d'art,* préféreraient que leurs oeuvres n'en fissent *pas* partie, sont priés d'en faire également mention.

La Commission n'accepte que les oeuvres d'artistes vivants. Ne pourront être admis les copies, les ouvrages qui ont déjà paru à l'Exposition de La Haye, les tableaux ou autres objets sans cadre.

Le nombre des tableaux que chaque artiste est admis à exposer, est limité à deux.

Après la clôture de l'Exposition les objets qui en ont fait partie seront renvoyés au domicile des artistes nationaux, et les oeuvres des artistes étrangers aux adresses indiquées. La Commission ne se charge pas de la franchise de port pour le retour.

La régence de la ville mettra à la disposition de la Commission les fonds nécessaires pour l'acquisition d'un ou de deux tableaux, qui seront placés au musée de peinture moderne de La Haye.

LA HAYE, 29 Décembre 1877,

La Commission Directrice de l'Exposition:
F. G. A. GEVERS DEYNOOT, Président.
JOH. GRAM, Secrétaire.

Die große Gemälde-Ausstellung

des

Norddeutschen Cyklus

beginnt am

1. März 1878 in Bremen,
12. April 1878 in Hamburg,
22. Juni 1878 in Lübeck,
21. August 1878 in Rostock,
3. Oktober 1878 in Stralsund.

Einsendung der Bilder bis 8 Tage vorher nach **Bremen**. Anmeldung behufs Anfertigung des Kataloges bis zum **15. Februar** 1878 an den Conservator **Max Mischel** in **Bremen**.

Die Künstler sind durch persönliche Einladungen zur Beschickung mit ihren besten Werken aufgefordert. **Der Bremer Kunst-Verein.**

Im Verlag von **W. Spemann** in Stuttgart erschien:

POMPEJI.

Beschreibung der Stadt und Führer durch die Ausgrabungen

von Dr. R. Schöner.

Mit 6 Holzschnitten und 1 Karte.

Preis br. 4 M., in Lwd. geb. 5 M.

Antiquar **Kerler** in Ulm kauft fortwährend zu hohen Baarpreisen und bittet um Offerten von

Nagler's Künstlerlexikon. 22 Bde.

Bartsch, Peintre-graveur.

Zeitschrift für bild. Kunst. Alle Jahrgänge.

Die Presse hat verlassen und liegt zur Ausgabe bereit:

Die beiden Canaletto

Antonio Canale und Bernardo Belotto.

Versuch einer Monographie der radirten Werke beider Meister.

Preis geh. 2 M. 50 Pf., geb. in eleg. roth. Leinenbd. 3 M, direct oder durch Herrn Hermann Vogel in Leipzig zu beziehen.

Dresden, den 15. Januar 1878.

Rudolph Meyer,
Kunst-Auktions- u. Commissions-Geschäft.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet
von
Dr. A. von Zahn.

Drei Bände:
Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

8. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in 1 Bd. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb. 14 Mark 50 Pf.

Hierzu als Supplement in gleichem Format:

Beiträge

zu

Burckhardt's CICERONE

von
Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

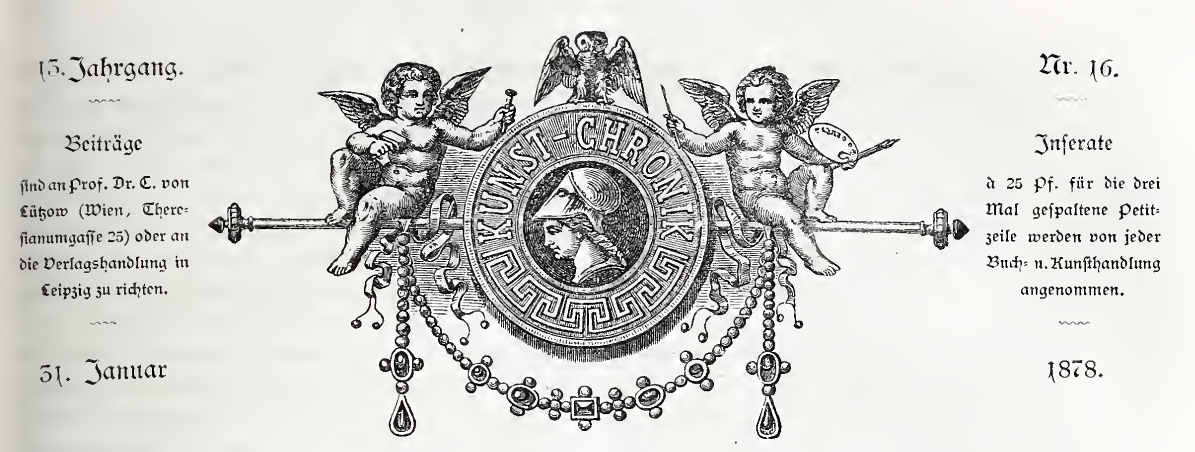
1874. br. 3 Mark; geb. 3 M. 75 Pf.

Die Verweisungen sind sowohl der dritten als auch der zweiten Auflage des Cicerone angepasst.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Hierzu eine Beilage von Ebner & Seubert in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

31. Januar

Nr. 16.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Schnorr-Ausstellung in der Berliner National-Galerie. — Carstens, Argonautenzug; Gladbach, Holz-Architektur der Schweiz; Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien; H. Allmers, Lyrische Gedichte; Prachtwerk über Laxenburg; Kupferstich von Fraenkel, Trauer um den todten Christus, nach Van Dyck. — Eduard Geselschap †. — München. — Creussener Krüge; Winckelmanns-Fest in Bonn; Neue protestantische Kirche in München; Aus München. — Eingesandt. — Inserate.

Die Schnorr-Ausstellung in der Berliner National-Galerie.

Die vierte der periodischen Ausstellungen, welche Direktor Jordan seit Antritt seines Amts in dem obersten Stockwerk der Nationalgalerie zu veranstalten pflegt, ist wiederum einem Altmeister der neueren deutschen Kunst, Julius Schnorr von Carolsfeld, gewidmet. Die Verdienste, die sich Jordan durch schriftstellerische Thätigkeit und durch zahlreiche Publikationen um die glänzende Epoche der deutschen Kunstgeschichte, deren Haupt Cornelius war, erworben hat, sind unseren Lesern hinreichend bekannt. Persönliche Beziehungen haben ihn zum Theil mit den hervorragendsten Meistern jener Zeit, zum Theil mit ihren Nachkommen verknüpft, so daß ihm wie kaum einem zweiten ein reiches Material zu Gebote steht, um den Mitlebenden jene glorreiche Zeit, deren Gedächtniß unter ihnen leider zu verbleichen droht, in lebendige Erinnerung zu bringen. So ist es ihm auch gelungen, die Mappen der Sammler zu erschließen und aus ihnen reiche Schätze an das Licht zu ziehen, die uns gestatten, einen vollständigen Ueberblick über die vielseitige künstlerische Thätigkeit Schnorr's und namentlich einen lehrreichen Einblick in die Genesis des Meisters zu gewinnen. Außer einer Reihe von privaten Sammlern haben ihm die Generaldirektion der kgl. Museen in Dresden, die k. k. Akademie in Wien und der Rath der Stadt Leipzig die in ihrem Besitze befindlichen Zeichnungen Schnorr's zur Verfügung gestellt, so daß er eine Ausstellung eröffnen konnte, die ca. 450 Nummern umfaßt und in der kein bedeutendes Werk des Künstlers unvertreten ist.

Die bei weitem größere Anzahl der ausgestellten Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skizzen und Studien war bisher einem größeren Publikum völlig unbekannt. Da ist zunächst eine Serie von 94 landschaftlichen Studien in Feder, Sepia und Tusche, welche die ganze Zeit seines italienischen Aufenthalts, die Jahre 1819 bis 1827, umfassen. Nur eine kleine Zahl derselben, dreißig, hat Jordan vor sechzehn Jahren publicirt. Die übrigen waren nur denen bekannt, welchen der Leipziger Besitzer einen Einblick in seine Mappen vergönnte. Wie Schnorr vielfach Wege einschlug, die ihn von Cornelius und Overbeck entfernten, so zeigt sich auch in diesen Landschaften eine völlige Emancipation von dem Geiste, welcher die Klosterbrüder von S. Isidoro beherrschte. Während sich noch in den landschaftlichen Theilen seines ersten Oelgemäldes, — der Besuch der Eltern des Johannes bei der heiligen Familie — in der Anlehnung an die naive Behandlung der Natur durch die niederländischen und deutschen Meister des Quattrocento eine bewußte Opposition gegen das 18. Jahrhundert offenbart, greift in den landschaftlichen Studien, die ihre Entstehung den Reizen Italiens verdanken, eine unbefangene Naturauffassung Platz, die sich allmählich zu völliger Freiheit steigert. Die ersten dieser Blätter sind Produkte einer unfreiwilligen Muße. Sie entstanden, als im Jahre 1819 eine schwere Krankheit den Künstler zwang, das Klima Roms mit einem gesünderen zu vertauschen. Später mag ihm die Beschäftigung mit der Natur immer lieber geworden sein, und so zeigt uns die Sammlung Ansichten aus Italien von Florenz bis Taormina. Doch waren es außer Rom vorzugsweise das Albaner- und das Sabinergebirge,

deren Reize ihn am meisten fesselten. Daß ein Künstler, der sich mitten unter Leuten bewegte, die das landschaftliche Element auf ihren Bildern ziemlich nebensächlich behandelten, mit solcher Liebe in die unbelebte Natur eindrang, ist in hohem Grade für die Richtung Schnorr's auf das Romantische beachtenswerth. Der absolute künstlerische Werth dieser Landschaften geht jedoch, vom modernen Standpunkte aus betrachtet, nicht über eine gewisse liebenswürdige Mittelmäßigkeit hinaus. Als das interessanteste Ergebniß, das sich aus ihnen für die spätere Entwicklung des Meisters ziehen läßt, ist die ausgesprochene Begabung für scharfe und charakteristische Wiedergabe architektonischer Formen anzusehen. Man weiß, eine wie bedeutsame Rolle der architektonische Hintergrund auf seinen umfassendsten Werken, den Nibelungenbildern und den Fresken der Kaisersäle in München, spielt. Nicht selten zeigt sich hier der Maler als Architekt von selbständiger, bedeutender Erfindungsgabe, der einen sehr ausgebildeten Sinn für architektonische Gliederung und Formenbehandlung besitzt.

Nicht minder weit von der Richtung des Cornelius, dem der Sinn für das Individuelle, Portraitmäßige bekanntlich nahezu völlig abging, liegt eine Reihe höchst anziehender, nur in Bleistift, Feder und Sepia ausgeführter Portraits, die sich im Besitze der Wiener Kunstakademie befinden. Eines davon stammt noch aus seiner Wiener Zeit. Die übrigen, siebzehn an der Zahl, umfassen die Zeit von 1818—1824. Die Dargestellten sind fast durchweg Männer, die sich in der Kunstgeschichte, selbstthätig oder fördernd, einen Namen gemacht haben. Es fehlt da keiner von den bedeutenderen aus dem interessanten Kreise, der sich um Cornelius bildete: Overbeck, Ruschewehh, Mosler, Barth, Passavant, v. Quandt, der Marchese Massimi, dessen Auftrag für die künstlerische Entwicklung Schnorr's entscheidend werden sollte, dann Dichter und Künstler, die sich zu vorübergehendem Aufenthalt in Rom einfanden: Rückert, Wilhelm Müller, Karl Begas, der Vater der in Berlin ansässigen Künstlerfamilie, auch der Freiherr von Stein u. a. m. Mit unerbittlicher Schärfe hat Schnorr den geistigen Eindruck der Persönlichkeit wiederzugeben versucht, und das ist ihm bis zu einem solchen Grade gelungen, daß man diesen Portraits kaum andere aus jener Zeit an die Seite stellen könnte, die von gleicher Lebendigkeit, Frische und Naturwahrheit sind. Es würde sich wohl der Mühe lohnen, diese interessante, in ihrer Art einzige und für die Kunstgeschichte wichtige Portraitsammlung zu publiciren.

Ich müßte diesen Ausstellungsbericht zu einer ausführlichen und eingehenden Charakteristik Schnorr's erweitern, wollte ich alle uns vorgeführten Entwürfe, Studien und Skizzen im Verhältniß zu den ausgeführten Werken schildern. Ich begnüge mich darum mit dem Hinweis, daß aus der italienischen Zeit noch 24 Studien und Entwürfe zu den Ariostofresken der Villa Massimi und ein Cyklus von 6 Kompositionen ausgestellt sind, der die reizende Episode von Angelika und Medoro behandelt und den Schnorr im Jahre 1869 wiederholte. Auch die eigenhändige Durchzeichnung Schnorr's nach „der Hochzeit zu Kana", welche dem Stich von Langer in der „Zeitschrift" v. J. 1868 zu Grunde liegt, ist auf der Ausstellung zu sehen.

Auf die Nibelungenfresken beziehen sich 44 Kartons, Entwürfe, Studien und Skizzen, auf die Kaiserbilder, die Schnorr in den Kaisersälen der Münchener Residenz ausführte, 26, ungerechnet eine Reihe von Aktzeichnungen und Naturstudien, die uns wiederum einen Einblick in das intime Schaffen des Meisters gewähren. Wenn man diejenigen hinzuzählt, die den ersten in Italien ausgeführten Gemälden und vornehmlich den Ariostofresken ihre Entstehung verdanken, so ergibt sich im Ganzen die stattliche Zahl von 120 Blättern. Wie bei den oben charakterisirten Portraits spielte bei den in Italien ausgeführten Studien die saubere, kupferstichartige Federschraffirung noch eine große Rolle. Später trat die Feder mehr zurück und Bleistift und Kreide in den Vordergrund, so daß der Künstler eine ungemein weiche und zarte Modellirung der Körper zu Wege brachte. Der Fleiß, der in diesen Studien niedergelegt ist, ist nicht minder erstaunlich als die enorme Körperkenntniß. Stets leitet aber den Künstler ein feines, edles Schönheitsgefühl, das ihn trotz der genauesten Beobachtung der anatomischen Details von der gemeinen Modellwahrheit fern hält. Der Künstler hat, wenn er einmal ein besonders fesselndes Modell gefunden, bisweilen den Namen und das Datum der Aufnahme auf das Blatt notirt, so daß auch nicht der geringste Zweifel aufkommen kann, ob wir es hier mit wirklichen Naturstudien zu thun haben. Mit der Naivetät eines altitalienischen Künstlers stand er der Natur gegenüber und suchte er ihren Intentionen zu folgen. Vorzugsweise war es die menschliche Hand, die ihn fesselte und die er in den schwierigsten Situationen nachzubilden nicht müde ward. Auf vielen Blättern hat er die Hand des Modells ein, auch zwei Mal wiederholt und es dabei zu einer Vollkommenheit und Virtuosität in der Darstellung dieses Körpertheils gebracht, daß sich schwerlich ein anderer Meister der modernen Kunstgeschichte nachweisen lassen dürfte, der ihm hierin gleichkäme.

Wir lernen in Schnorr — und das ist ein ferneres werthvolles Ergebniß dieser Ausstellung für die Charakteristik des Meisters — auch einen vortrefflichen Ornamentzeichner kennen, der mit einem bedeutenden monumentalen Gefühl einen stark ausgebildeten Sinn für die Oekonomie des Raumes verbindet. In den Nibelungensälen verwendete er für die Ecken untergeordnete, auf

die Sage bezügliche Figuren, Dämonen und Nixen, die er mit Ranken, Fruchtschnüren und phantastischen Ornamenten umgab. In diesem dekorativen Beiwerk entfaltete er eine reine, freie Schönheit, welche die Hauptbilder des Nibelungencyklus und in noch höherem Grade die Kaiserfresken bisweilen vermissen lassen. Trotz eines außerordentlichen Kompositionstalentes, das selbst dem eines Cornelius überlegen ist, vermochte er das wirre Getümmel einer mittelalterlichen Feldschlacht nicht zu beherrschen. Auch sind die Pferde so steif und hölzern gebildet, daß diese Vernachlässigung bei einem so eifrigen Verehrer der Natur geradezu auffallend erscheint.

Von dem großen Bibelwerk, welches der Meister vorzugsweise in den fünfziger und sechziger Jahren seines Lebens, während seiner umfangreichen amtlichen Thätigkeit in Dresden, beschäftigte, sind etwa 150 Originalzeichnungen, also zwei Dritttheile des ganzen Werkes, auf der Ausstellung vorhanden. Einen wie großen Fleiß der Künstler auch auf diese Illustrationen, in welchen er sich im Gegensatz zu Cornelius auf einen specifisch protestantischen Standpunkt stellte, verwendet hat, beweist die durch zahlreiche Beispiele illustrirte Thatsache, daß er für eine Reihe von Scenen verschiedene Kompositionen fand, die er allmählich bis zu einer relativen Vollendung ausreifen ließ. Eine dieser Scenen — Elias erweckt den Sohn der Wittwe — hat er in einem Aquarell von mäßigem Umfange wiederholt. Das kleine, sauber ausgeführte Bild macht den Eindruck eines großartigen Frescogemäldes. Auch der eigenthümliche, kalte Ton der Frescomalerei ist, vielleicht mit Absicht, durch die Wasserfarben imitirt.

Endlich bietet uns die Ausstellung noch die Entwürfe zu den enkaustischen Gemälden in einem Zimmer der Residenz zu München, deren Stoffe den homerischen Hymnen entlehnt sind. Das Gebiet der klassischen Mythe war das einzige, welches dem vielseitigen Meister fremd war. Sein romantischer Sinn, seine Neigung zum Charakteristischen konnte zu der antiken Formenwelt keine Stellung nehmen. Diese homerischen Götter athmen eine geradezu unheimliche Kälte. A. R.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Der Argonautenzug von Asmus Jakob Carstens, 24 Blatt. Nach den Originalzeichnungen in der königl. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen photographirt von Budtz=Müller in Kopenhagen. Mit erläuterndem Text von Hermann Riegel. Dresden, Verlag von Adolf Gutbier. Querfol.

Vor zwei Jahren überraschte uns die Kunde, daß für die Säulenhalle des alten Museums in Berlin das Standbild des Asmus Carstens in Marmor von A. Wittig ausgeführt werden sollte. Das Ehrendenkmal wird, zugleich als ein seltenes Zeugniß der freisinnig dankbaren Urtheilsfähigkeit unserer Tage, den Glauben an die sittlichen Ideale neu beleben In diesem Sinne darf auch der kunstgeschichtlichen Betrachtung*) ein reichliches Verdienst zugesprochen werden, indem sie seit Fernow's vortrefflichem Buche, von Riegel wesentlich ergänzt im Einzelnen und in der Auffassung des Ganzen vertieft, überall, wo unserem Meister das Wort gilt, in einer stabilen, hohen Werthschätzung gipfelt. Eine Stimme wie die des Teufelsmüller in Schiller's Horen, so vereinzelt richtige Züge selbst aus der Larve des Neides und hämischer Tadelsucht blicken mögen, hat niemals sich wieder erhoben. Denn die Selbstzucht und Begeisterung, mit der Carstens den Kranz einer geläuterten Kunst errungen, ist gleichsam zur vorbildlichen Idee geworden, die dem Nacheifernden um so lebensfähiger sich offenbaren muß, als der Träger derselben inmitten zehrender Sorgen aus ihr allein die Macht des Gemüths geschöpft, um die mit gänzlichem Verlust bedrohten werthvollsten Güter der Kunst vermöge seiner bildenden Kraft zurückzuerobern. Seine Werke sind nach einem Ausspruche Goethe's (vgl. Winkelmann und sein Jahrhundert. Tüb. 1805. S. 326) „mit Verdiensten derjenigen Art ausgestattet, die ihre Quelle in der Brust des Künstlers, in den schönen Eigenschaften seines Geistes und Herzens haben." Ihre Wahlverwandtschaft aber mit dem Wesen der Antike, in der die zahlreichsten Keime seines Formen= und Gedankenreichthums wie im mütterlichen Boden, der das Samenkorn gehegt, die Blüthe getrieben und die Frucht sich entfalten hieß, auch unter dem Wandel mannigfach sich kreuzender Einflüsse mit ihren besten Fasern gewurzelt, sie erklärt sowohl den Bruch mit den falschen Göttern zeitgenössischer Kunst als den geschichtlich begreiflichen Zusammenhang mit den durch Michelangelo's Riesengeist erschaffenen Typen und jener von reinerem Ebenmaß beherrschten Grazie in der Komposition des unsterblichen Urbinaten. Auch die im Palazzo del Te aus sinnlich glühender Sphäre von Carstens empfangenen Impulse werden im Hinblick auf die immerhin gelockerte Gemeinschaft mit der Antike am verständlichsten sein. Doch trotz dieser aus der Naturanlage des Künstlers abgeleiteten Empfänglichkeit, die in der Antike ihr Idealbild verkörpert schaute, erwuchsen seine Kunstschöpfungen nicht als freie Umwandlungen gegebener Motive, sondern vorwiegend als organische,

*) Die Literatur über Carstens ist verzeichnet bei Reber, Gesch. d. neuern deutschen Kunst, S. 100 und bei Riegel, Gesch. d. deutschen Kunst, S. 64. — Nachträge zu Riegel's Ausgabe der Fernow'schen Lebensbeschreibung des Meisters finden sich in: Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze von Hermann Riegel. Braunschweig, Westermann, 1877, S. 180—209. — Vgl. auch Zeitschrift f. bild. Kunst. V. Jahrg. S. 52—59.

in sich einheitliche Gebilde seiner Einbildungskraft. Das Schaffen aus der Idee galt ihm um des schönen Ganzen willen als die vornehmste That des Genius, weshalb ihm eine direkte Nutzung der Außenwelt zumeist nur während des ordnenden, innerlichen Processes, nicht zur Zeit der Ausführung zulässig erschien. Im Einklang mit dieser Eigenart künstlerischer Produktion schuf seine mit poetischen Elementen reich genährte Phantasie mit Vorliebe ihren Gestaltenkreis aus dem Bereiche des griechischen Alterthums, seiner Dichter und Denker, oder aus Quellen, die jenen an Ergiebigkeit reiner Idealschönheit, an bildungstreibendem Gehalt verwandt und ebenbürtig schienen, wobei er in vielfach besprochenen Mißgriffen von artistischem Standpunkt aus betrachtet wahrhaft Grandioses geleistet. Seine Formen sind eben die unmittelbar bezwingenden Zeugen des Gedanken- und Empfindungslebens. Mag eine unzureichende Kenntniß der anatomischen oder perspektivischen Details dem scharf prüfenden Blicke ersindlich sein, im Großen und Ganzen geht ein feiner Sinn für Bestimmtheit und einfache Schönheit Hand in Hand mit einem gründlichen Verständniß für die plastische Geltung seiner Gestalten, die den Schein der Lebenswahrheit ausdrucksvoll versinnlichen, so daß H. Lotze (Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München 1868. S. 581) in den Zeichnungen von Carstens eher „eine Schule für den plastischen Stil, als eine Regeneration des malerischen" erblicken mochte. Mit diesem kurzen Hinweise auf die allgemein giltigen Vorzüge des Meisters treten wir vor den in photographischen Kopien vorliegenden einzigen Cyklus des Meisters. Die Entstehung desselben fällt zum größten Theil in die letzte Lebensperiode, der überhaupt die schönsten Blüthen seines Genius angehören. Die denkwürdige Ausstellung der Carstens'schen Werke in der Casa Battoni zu Rom im April 1795, worüber Fernow im deutschen Merkur feuriges Lob gespendet, mochte die Schwungkraft des Geistes gestählt und trotz des aus dem Norden über ihn sich entladenden Ungewitters, trotz des hinwelkenden Leibes jene Klarheit und heitere Stimmung der Seele in ihm angefacht haben, die zu neuen Thaten seiner kunstreichen Hand die Führung lieh. Zu ihnen gehören die 24 Folioblätter aus der Geschichte des Argonautenzuges, stofflich aus der Lektüre des Pindar, des sogenannten Pseudo-Orpheus und des Apollonios von Rhodos zu einem zusammenhängenden Bilderkreis kombinirt. Wie uns Fernow berichtet, waren sie „sowie alle übrigen von dem Künstler in Umriß hinterlassenen Erfindungen nicht bestimmt, in dieser Gestalt zu bleiben." Aber der Tod behinderte eine weitere Ausführung der als malerische Kompositionen angeordneten Umrisse. Die Originalzeichnungen, an deren Echtheit mit Ausnahme des zweiten Blattes kein Zweifel giltig ist, erwarb Thorwaldsen, der sie im Jahre 1804 dem Grafen Adam Moltke-Nütschkau in dankbarer Gesinnung zum Geschenke machte (vgl. Riegel's Verz. S. 383). Von den Nachkommen des Letzteren erwarb sie käuflich die königl. dänische Kupferstichsammlung zu Kopenhagen, wo sie noch heute als der werthvollste und größere Bestandtheil der dort vorhandenen Zeichnungen von Carstens sich befinden. Das Lob, welches der verdienstvolle Herausgeber der Argonautik auf Grund einer Autopsie der Zeichnungen zuerkennt, ist im Wesentlichen durchaus begründet. Auch auf sie trifft Goethe's Urtheil zu, wenn er sagt (vgl. Winkelmann u. sein Jahrhundert, S. 326): „In den letzten Arbeiten webt durchgehends ein inniges zartes Fühlen, eine lebendige Seele, auf einige ließe sich das Wort der Italiener fatto con l'anima schicklich anwenden und dies ist auch ihre preiswürdigste Seite." Eine lähmende Wirkung des nahenden Todes, wie Reber sie aus den Koch'schen Radirungen zu abstrahiren geneigt ist, vermögen wir nicht zu erkennen. Der schöne und sichere Zug der zarten Linienführung ist bei eingehender Würdigung der mit großer Geschicklichkeit von Budtz-Müller ausgeführten Photographien, welche wie die von W. Kemlein nach den Weimarischen Originalen angefertigten, dem kunstgeschichtlichen Studium die beste Handhabe gewähren, unverkennbar. Die gegenständliche Erklärung der einzelnen Darstellungen, von Riegel im beigefügten Texte und in kürzerer Fassung in seinem Verzeichnisse der Werke Carstens', S. 182—83, und in Fernow's Texte, S. 148—151, niedergelegt, wonach jede Photographie mit einer paßlichen Unterschrift statt der generellen Wiederholung „Carstens Argonautenzug" bezeichnet sein sollte, überhebt uns einer detailirten Deutung des Inhaltes. Eine reiche Scala von Empfindungen, eine große Mannigfaltigkeit leidenschaftlich bewegter Scenen im Gegensatz zur ruhevollen Abklärung seelischer Zustände, die mit dem Reize lieblicher Erscheinung aus einigen Blättern das Auge anmuthend berühren, sind aus dem Borne schöpferischer Phantasie in klassisch reinen Formen verkörpert. Minder Ansprechendes, wie z. B. die Ermordung des Absyrtus im Tempel der Artemis fällt dabei kaum in die Wagschaale. In Bezug auf lehrreiche, charakteristische Umarbeitungen einiger Kompositionen, wie sie in „Jason's Heimkehr nach Jolkos" und besonders in Nr. 6, „Sieg des Orpheus im Wettstreit mit dem Centauren Chiron" nachweisbar sind, bieten Riegel's Forschungen in der Ausgabe der Fernow'schen Biographie besten Aufschluß. Für die Annahme indessen, daß Carstens „für die Entwickelung der neueren deutschen Landschaftsmalerei grundlegend geworden", wie der Herausgeber am Schlusse des erläuternden Textes zur Argonautik sich äußert, gewähren die Photographien keine hinreichenden Beweismittel. Wie sehr immerhin Koch zur Idee der historischen Landschaft von Carstens angeregt sein mag, das größere Ver-

dienst liegt unzweifelhaft auf Koch's selbsteigener Leistung. — Da die Koch'schen Kontour-Radirungen, von denen es nach Andresen kräftiger geätzte originalseitige Kopien von dem Franzosen Charron gibt, nicht als durchgehends identische Nachbildungen der Originale anzusehen sind, dürfte eine erneuerte selbständige Reproduktion des angezeigten Cyklus, falls es sich darum handelt, ihn als dritten Schlußband mit den von Riegel veröffentlichten Carstens'schen Werken zu vereinigen, einem abermaligen Abdrucke der Koch'schen Platten bei Weitem vorzuziehen sein. **Lionel v. Donop.**

Die Holz-Architektur der Schweiz. Von E. G. Gladbach. Zürich, 1876. Orell, Füßli & Co. 8.

W. L. Als Auszug seines größeren, umfassend angelegten Werkes veröffentlicht der verdienstvolle Verfasser diese neue Arbeit über den Holzbau der Schweiz, den er auch hier nicht blos in gründlichster Darlegung der konstruktiven Eigenthümlichkeiten, sondern zugleich nach seiner ornamentalen Durchbildung in mustergültiger Weise schildert. In dem knappen Raum von vier Druckbogen wird alles Wesentliche von der Grundrißanlage bis zu den Sinnsprüchen einsichtsvoll erörtert, und der klar geschriebene Text erhält durch 68 nach den Zeichnungen des Verfassers ausgeführte Holzschnitten eine ebenso ansprechende wie belehrende Ergänzung. Welch' ein Meister der architektonischen Darstellung Gladbach ist, wissen alle, die seine früheren Werke kennen; nicht minder ehrenvoll anerkannt sind seine Verdienste in Erforschung und Darstellung der mittelalterlichen Denkmale im Gebiet des Mittelrheins. Den Schweizer Holzbau aber hat er in seiner langjährigen Thätigkeit am Polytechnikum in Zürich mit einer Gründlichkeit studirt, daß er auf diesem Gebiet von keinem andern Architekten oder Forscher erreicht werden dürfte. Während er diesem interessanten Gegenstand in seinem großen Werke gleichsam eine monumentale Verherrlichung hat widerfahren lassen, ist diese kleinere Arbeit nicht minder liebenswürdig und herzerfrischend. Denn sie zeigt dieselbe hingebende künstlerische Sorgfalt, die sich völlig in ihren Gegenstand einspinnt und ihn mit einer gewissen Naivetät für sich selbst sprechen läßt. Besonders wirken in diesem Sinne die zahlreichen Abbildungen, mögen sie Totalansichten dieser charakteristischen Bauten oder einzelne Theile, konstruktive und ornamentale Details darbieten. So sind denn die verschiedenen Konstruktionen der Blockwand, Ständerwand, des Riegel- oder Fachwerks, ferner die Böden und Decken, die Ausbildung des Daches, endlich die Treppen, Lauben und Galerien, die Thüren und Fenster und sogar die kleineren Holzbauten einschließlich der Möbel- und Holzgeräthe dargestellt. Der künstlerischen Ausstattung entspricht die gediegene und elegante typographische Herstellung, die der Verlagshandlung zur Ehre gereicht.

* **Jakob Burckhardt's „Geschichte der Renaissance in Italien"**, bekanntlich in ihrer ersten Gestalt ein Theil der Fortsetzungen von Kugler's Geschichte der Baukunst, wurde vom Verfasser durchgesehen und vermehrt, auch mit zahlreichen neuen, unter Prof. W. Lübke's Leitung hergestellten Holzschnitten bereichert, und erscheint nun in dieser Umgestaltung als selbständiges Werk (im Verlage von Ebner & Seubert in Stuttgart). Das Buch darf als ein unentbehrlicher Führer für alle diejenigen Künstler und Kunstfreunde bezeichnet werden, welche der italienischen Renaissance ein eindringendes Studium widmen wollen. Dem Gelehrten bietet es, als besondere Zierde des Textes, eine Fülle seltener Literaturnachweise. Von den drei Lieferungen, auf welche das Werk berechnet ist, liegen bereits zwei vor.

Hermann Allmers, der Verfasser der „Römischen Schlendertage", hat seine lyrischen Gedichte in einer zweiten Auflage bei Schulze in Oldenburg erscheinen lassen. Die vielen Beziehungen, in denen Allmers' Muse zu den Schöpfungen des Meißels und der Palette steht, die zahlreichen feinen Bemerkungen über Wesen und Werth der bildenden Künste, denen er poetischen Ausdruck geliehen, rechtfertigen eine Empfehlung des hübschen Bändchens auch in diesen Blättern. Die neue Auflage ist wesentlich vermehrt, namentlich durch Aufnahme der in den „Römischen Schlendertagen" enthaltenen Gedichte.

* **Ein Prachtwerk über Laxenburg.** Soeben werden wir wieder durch eine jener schönen Publikationen erfreut, welche seit einer Reihe von Jahren auf Befehl des Kaisers Franz Josef unter Leitung des k. k. Oberstkämmerers Grafen Crenneville in Wien erscheinen. Es ist eine Monographie über das kaiserliche Lustschloß Laxenburg, herausgegeben von Quirin Ritter v. Leitner. Das Werk ist mit Originalradirungen von August Schäffer, Hans Ludw. Fischer und E. Kozeluch, sowie mit Heliogravüren und einer Lithographie aus dem k. k. militär-geographischen Institut illustrirt, welche theils in den Text gedruckt, theils als besondere Tafeln dem Werke beigebunden sind. Wir werden auf die in künstlerischer wie in literarischer Hinsicht gleich gediegene und musterhaft ausgestattete Publikation demnächst in einer ausführlichen Besprechung zurückkommen.

W. L. **Die Trauer um den todten Christus, nach van Dyck, gestochen von Fr. Fraenkel.** Eins der edelsten Werke van Dyck's aus jener Frühepoche seines Lebens, in der er die Einflüsse der venezianischen Kunst, namentlich der tiefen Farbenglut und der meisterlich geschlossenen Komposition Tizian's verräth, liegt in einem großen Stiche vor, der in gediegener technischer Durchführung nicht bloß den vornehmen Adel der Gestalten, die ergreifende Macht des Ausdrucks, sondern namentlich auch die koloristische Wirkung des Originals trefflich wiedergibt. Dem Künstler hat nicht das Bild der Berliner Galerie, sondern das Exemplar in der Aegidienkirche zu Nürnberg als Grundlage gedient; dieses aber hat er mit der vollen Kraft seiner malerischen Wirkung und mit den feinsten Abstufungen vom hellen Licht des scharf beleuchteten Christuskörpers durch die weichen Uebergänge eines reichentwickelten Helldunkels bis in die tiefen Schatten der das Ganze als Hintergrund einfassenden Höhle effektvoll wiedergegeben. Wir wünschen dem schönen Blatte die verdiente Anerkennung; es darf als eine sehr tüchtige Grabstichelarbeit bezeichnet werden. Zu beziehen ist es durch den in Nürnberg ansässigen Künstler selbst.

Nekrolog.

B. **Eduard Geselschap**, Genremaler in Düsseldorf, starb daselbst nach mehrjährigen Leiden am 5. Januar 1878. Er wurde geboren am 22. März 1814 in Amsterdam, wohin seine Eltern während der Blokade der Festung Wesel, ihres Wohnorts, geflüchtet waren. Nach Wesel zurückgekehrt, empfing Eduard dort seinen Schulunterricht und bei dem Maler Fr. Welsch die erste künstlerische Anleitung. 1834 ging er nach Düsseldorf, wo er bis 1841 die Akademie besuchte und seitdem im eigenen Atelier arbeitete. Nachdem er längere Zeit nicht ohne günstigen Erfolg romantische, biblische und geschichtliche Gegenstände in seinen Gemälden behandelt, wandte er sich später ausschließlich der Genremalerei zu und fand hier einen Weg, der ihn zu allseitiger wohlverdienter Anerkennung geführt hat. Gefällige Komposition, feine Zeichnung, harmonische Färbung und die sorgfältigste Durchführung sind seinen Bildern nachzurühmen, von denen sich die meisten auch durch eine treffliche Wiedergabe des Lampen- oder Kerzenlichts auszeichnen. Mit regem Eifer widmete er dem Studium der verschiedenartigsten Lichtwirkungen und Beleuchtungseffekte seine besondere Aufmerksamkeit, und die gelungene Darstellung derselben hat wesentlich zur Begründung seines künstlerischen Rufs beigetragen. Viele seiner Gemälde sind von Martinet, Fritz Werner u. A. gestochen und ein überall beliebter Zimmerschmuck geworden. Er be-

handelte häufig denselben Stoff mehrmals, wenn auch mit kleinen Veränderungen. Wir wollen aus der großen Zahl seiner Werke nur die folgenden anführen: „Faust im Studirzimmer" (1839, in Triest) — „Die Braut am Grabe ihres erschlagenen Geliebten" (1840) — „Götz von Berlichingen vor dem Rath in Heilbronn" (1842) — „Valentin's Tod" nach Goethe's Faust (1844) — „Romeo und Julia" (1845) — „Die Grablegung Christi" (1846) — „Herodias mit dem Haupte des Johannes" (1847) — „Die Anbetung der h. drei Könige" — „Die Auffindung der Leiche Gustav Adolf's" (1848) und „Nachtlager Wallenstein'scher Krieger in einer Kirche" (1849), zwei sehr verdienstliche Darstellungen aus der malerischen Zeit des dreißigjährigen Krieges, mit denen er seine romantisch-historische Richtung abschloß, — „Die Christbescheerung" (1850), ein Gegenstand, den er unzählige Mal behandelt hat, — „Der St. Nikolaus-Abend" (1851, im Besitz des Kommerzienraths Schnitzler in Köln) — „Der Großmutter Bilderbibel" — „Der Martins-Abend" (in der Galerie in Hamburg) — „Der Weihnachtsmorgen" (im Museum zu Stockholm) — „Musikalische Abendgesellschaft" (im Museum Wallraff-Richartz in Köln) u. s. w. Geselschap gebührt auch das Verdienst, den genialen Theodor Mintrop dem Landleben entrissen und der Kunst zugeführt zu haben. Er machte dessen Bekanntschaft 1844 auf einer Studienreise an der Ruhr, nahm ihn mit nach Düsseldorf und wohnte dort mit ihm in unzertrennlicher Freundschaft zusammen bis zu Mintrop's Tode 1870. Selbst Geselschap's Verheirathung brachte in dem rührend schönen Verhältniß keine Aenderung hervor. Geselschap besaß einen ehrenwerthen, geraden und biedern Charakter. Von Auszeichnungen wurde ihm die Ernennung zum Mitgliede der Akademie von Amsterdam zu Theil. Ein Schlaganfall lähmte in den letzten Jahren seine Thätigkeit und ließ sein Ende längst erwarten, ja wünschenswerth erscheinen. Er hinterläßt eine Wittwe und zwei Töchter.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **München.** Im fünften Saale der k. Neuen Pinakothek wurden kürzlich wieder vier Kartons von Jos. Anton Fischer aufgehängt. Es sind wahre Perlen der religiös-historischen Kunst und es vermag wohl keine der jetzt bestehenden Kunstsammlungen eine Reihe ähnlicher Werke aufzuweisen, wie die Neue Pinakothek. Die vier zuletzt aufgehängten sind Originalzeichnungen zu den gemalten Fenstern der Auer Kirche und haben „den Tod Mariä", „die heiligen drei Könige", „Jesus im Tempel" und „die Geburt Mariä" zum Gegenstande.

Vermischte Nachrichten.

R. B. **Creussener Krüge.** Zu den gesuchtesten deutschen Krügen gehören diejenigen, welche bei unsern heutigen Sammlern unter dem Namen Apostelkrüge, Jagdkrüge, Planetenkrüge, Trauerkrüge ꝛc. bekannt sind. Obwohl keineswegs selten und in künstlerischer Beziehung ziemlich roh — es ist eben einfache Handwerker-Arbeit — auch für dekorative Zwecke meist nicht günstig, sind diese Krüge doch durch irgend welchen Umstand zu großem Ansehen und ganz unverhältnißmäßig hoher Werthschätzung gelangt. Sie werden traditionell als Creussener Krüge bezeichnet, weil man annimmt, daß sie im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in Creussen oder Kreussen, einem kleinen Städtchen unfern Bayreuth, gefertigt worden sind. Einige Notizen über diese Krüge hat zuerst August Demmin (Guide de l'amateur de faiences etc. Bd. I, Seite 211—214) zusammengetragen. Später hat A. Essenwein (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1877, Nr. 8), gelegentlich seiner kritischen „Studien über bunt, glasirte Thonwaaren im Germanischen Museum", eine treffliche Charakteristik dieser Krüge gegeben, zugleich aber auch mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß, obgleich kein Grund vorliege, an der Richtigkeit der Tradition zu zweifeln, jede Begründung für die Annahme, daß die Krüge aus eben Creussen stammen, fehle und vorgeschlagen, die in Creussen selbst vielleicht noch erhaltenen Scherbenberge zu untersuchen. In Folge dieser Anregung begab sich Stockbauer nach Creussen, untersuchte mit Sorgfalt und Verständniß alle einschlägigen lokalen Verhältnisse, Namen und Wappen des Ortes, schriftliche und mündliche Ueberlieferung, Beschaffenheit des Terrains, ließ auch durch einen Chemiker den dortigen Thon sowie einige Scherben von Creussener Krügen analysiren und kam schließlich zu Resultaten (publicirt in „Kunst und Gewerbe" 1877, Nr. 41 bis 43), welche es in hohem Grade wahrscheinlich machen, daß die bezeichneten Krüge wirklich von einigen Töpfern in Creussen als Hausindustrie gefertigt worden sind. — Auffallender Weise hat Stockbauer aber, ohne seine Ansicht zu begründen, zu den Creussener Krügen auch noch diejenigen, künstlerisch und technisch ganz anders behandelten Krüge gezählt, welche die Sammler traditionell, freilich auch unbegründet, gewöhnlich dem Augustin Hirschvogel in Nürnberg zuschreiben.

Winckelmanns-Fest in Bonn. Die Köln. Zeitg. berichtet: Am 9. December beging, wie alljährlich, der Verein von Alterthumsfreunden im Rheinlande den Geburtstag Winckelmann's, als des Begründers der Kunstgeschichte, in einer festlichen Abendsitzung. Dieselbe war zahlreich besucht sowohl von Auswärtigen als auch von Einheimischen, unter denen man Feldmarschall Herwarth v. Bittenfeld und die Spitzen der Behörden bemerkte. Hofrath Prof. Urlichs, der Begründer des seit 35 Jahren so fördernd wirkenden Vereins, war zu dem Tage eigens von Würzburg herüber gekommen, um den Festvortrag zu halten. Er schilderte die Entwicklung der Kultur am Rhein in ihren verschiedenen Stufen bis zum Ende des römischen Alterthums und gab zuerst eine Uebersicht der Ausdehnung und Richtung des Bernsteinhandels von der Nordsee zum Süden; dann des von den etruskischen Kaufleuten eingeschlagenen Handelsweges und der zahlreichen Bronzewerke, welche sie bei uns hinterlassen haben. Der Zustand des Rheinlandes nach der Einnahme durch die Römer, bis die Angriffspläne am rechten Rheinufer aufgegeben wurden, sodann in einem zweiten Zeitabschnitt die friedliche Verwaltung seit der Errichtung des rechtsseitigen Gränzwalls; hierauf die seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts nothwendig gewordene Vertheidigung, endlich die Blüthe und der Verfall der Residenz Trier und ihrer Umgebung wurden mit Rücksicht auf militärische und bürgerliche Verwaltung, Organisation der städtischen und ländlichen Bevölkerung, Kunst, Industrie und Wissenschaft in großen Zügen geschildert und die überwiegende Masse von eingeführten, so wie die selbständige oder nachahmende Provinzialproduktion unterschieden und durch passende, im Saale ausgestellte Beispiele, besonders aus den Erwerbungen des Bonner Provinzialmuseums, erläutert. Archivrath v. Eltester aus Koblenz zeigte der Versammlung alsdann den im Staatsarchiv zu Koblenz aufbewahrten bilderreichen Codex, genannt das Balduineum, nach seinem Besitzer dem Erzbischof Balduin von Trier, welcher darin einen Bildercyclus des Römerzuges seines Bruders, des Kaisers Heinrich VII. (1308—13) darstellen ließ. Herr v. Eltester gab mit der Erklärung der einzelnen Bilder eine eben so eingehende wie geschichtlich treue Schilderung der Schicksale des edlen, auf seinem Römerzuge hingeschiedenen und in Pisa begrabenen deutschen Kaisers. Als im weiteren Verlauf des Abends der Vicepräsident des Vereins, Prof. aus'm Weerth, die Festgäste begrüßend, die Verdienste des Hofraths Urlichs um die vor 35 Jahren vollzogene Gründung des Vereins hervorhob und das handschriftliche Dokument herumreichte, in welchem die ersten 50 Personen und darunter Männer, wie: E. Böcking, Lachmann, Halm, Düntzer, Herrmann, Wieseler, Lersch, Ritschl, Fiedler, Schopen, Lassen, H. v. Sybel, Welcker u. A., sich zu dem Gedanken vereinigten, die Erforschung der rheinischen Vorzeit und ihrer Denkmäler als ein wissenschaftlich untrennbares Gesammtes vom St. Gotthard bis Amsterdam zu behandeln, erweckte ein hohes Interesse die Vorlesung folgen-

den Ministerial-Erlasses vom 28. Nov. 1822: „Es kommt darauf an, den zerstreuten Bemühungen einzelner Männer in den Rheinprovinzen einen allgemeinen Vereinigungspunkt zu geben, und dieser wird sich theils im Provinzialmuseum, theils dadurch finden lassen, daß die zu ernennende Direktion Bedacht nahm, aus den in der Rheinprovinz zerstreut lebenden Männern, welche sich dafür interessiren, einen mit dem Museum in Verbindung stehenden Verein zu gründen." Ganze 20 Jahre später trat der Verein von Alterthumsfreunden erst in's Leben, und seine erste Ansprache an die Vereinsgenossen vom 14. Juni 1842 im I. Jahrbuch lautet: „Der Zweck des Vereins ist ein möglichst umfassender und geht dahin, einerseits das ganze Rheinland und die darin zerstreuten antiken Denkmäler zu erforschen und auf diese Art eine Vereinigung zu bilden, wodurch die vereinzelten Funde erhalten so wie durch Vergleichung mit andern in das rechte Licht gestellt werden, andererseits die klassischen Rheingegenden als ein Ganzes in der Wissenschaft zu vertreten und als integrirenden Bestandtheil in die Archäologie einzuführen. Deßhalb wünscht der Vorstand inständig, daß die in einigen Gegenden bestehenden oder sich neu bildenden Partikularvereine, deren selbständige Thätigkeit er keineswegs zu beeinträchtigen beabsichtigt, ihm in derselben Weise sich zugesellen, wie Privatpersonen es thun, und sich immer mehr überzeugen, daß sie sehr wohl unabhängig bestehen und zugleich dem großen Ganzen angehören können. Einen erfreulichen Vorgang eines solchen Zusammentretens bietet der Alterthumsverein für die Kreise St. Wendel und Ottweiler dar, welcher nach dem Zeugnisse seines zeitigen Direktors, unseres auswärtigen Sekretärs, Herrn Regierungs- und Landraths Engelmann in St. Wendel, sich gern, ohne die Selbständigkeit für seine beschränktere Sphäre aufzugeben, an den größeren anlehnt."

R. Die neue **protestantische Kirche in München**, nach den ursprünglich von Prof. Gottgetreu daselbst entworfenen, später aber von Prof. Eberlein in Nürnberg leider sehr unglücklich modifizirten Plänen ausgeführt, hat in ihren drei Chorfenstern einen reichen, künstlerisch werthvollen Schmuck aufzuweisen. Die drei Fenster sind von gleicher Größe: 20 Fuß Höhe bei 5 Fuß Breite. Im Mittelfenster sehen wir die Himmelfahrt Christi, im linksseitigen Fenster oben die Geburt Christi, unten die heil. drei Könige auf ihrer Wanderung nach Bethlehem, und das Fenster zur rechten Hand, ebenfalls in zwei Theile abgetheilt, zeigt im oberen die Pfingstfeier, im unteren die Reise des heil. Paulus nach Rom. Diese Glasgemälde sind in Stil und Technik des Endes des 15. Jahrhunderts gehalten und reihen sich den wenigen in Deutschland erhalten gebliebenen Mustern aus jener Zeit (in der Münchener Frauen-, in der Nürnberger St. Lorenzkirche, im Münster und Rathhaus zu Ulm) würdig an. Die Zettlerische Kunstanstalt hat einen höchst anerkennenswerthen Schritt gethan, als sie, zuerst in Deutschland, nach solchen Vorbildern griff. Es ist ein ganz neuer Weg, den sie damit einschlug. Diese Nachbildungen erreichen die Vorbilder in Tiefe und Brillanz der Farbe vollkommen, ohne ihnen an harmonischer Gesammtwirkung nachzustehen und geben ein glänzendes Zeugniß für die echt künstlerische Weise, in der der Leiter der genannten Anstalt seine Aufgabe erfaßt.

R. **München.** Der König hat für die weitere Ausschmückung des Saales im Landshuter Rathhause mit Wandgemälden aus der bayerischen Geschichte, sowie für würdige Restauration des Rathhauses selber, neuerlich den Betrag von 20,000 Mark bewilligt, nachdem er schon früher zu gleichem Zwecke die Summe von 10,000 Mark hatte anweisen lassen. Die Ausführung der in Aussicht genommenen historischen Wandgemälde ist den Malern Rudolf Seitz, Ludwig Löfftz und Aug. Spieß dahier übertragen worden.

Eingesandt.

Sehr geehrter Herr!

Der ergebenst Unterzeichnete gestattet sich, die nachfolgende Berichtigung ergebenst zu erbitten.

Im Beiblatt Ihrer sehr geehrten Zeitschrift vom 3. Jan. d. J., Spalte 199, Rubr. Vermischte Nachrichten, wird dem Bildhauer Arnold (verstorben am 29. Oktober v. J.) die Schöpfung des Bismarck-Denkmals in Kissingen in irrthümlicher Weise zugeschrieben. Dieses Monument ist das Werk des Bildhauers Heinrich Manger, gegenwärtig in Rom mit der Ausführung mehrerer Werke idealen Charakters beschäftigt. Der sehr talentvolle Künstler ist zugleich der Schöpfer des Herbart-Denkmals in Oldenburg, der Kolossalbüsten Goethe's für die Universität Straßburg und das Museum in Leipzig, der Germania in Pommerisch Stargard und einer Reihe anderer Arbeiten, besonders für Amerika, welche sich einer lebhaften Anerkennung der Sachverständigen zu erfreuen haben.

Sie würden den ergebenst Unterzeichneten, der die Gelegenheit benutzt, auch seinerseits seinen Dank für die wohlwollende Würdigung seiner Bestrebungen zur Hebung und Veredlung der Jugendliteratur und der ihr gewidmeten Kunstleistungen, auszusprechen, auf das Lebhafteste verbinden, wenn Sie, hochgeehrter Herr, eine gefällige Berichtigung unter gütigem Hinweis auf die bekanntesten Arbeiten des Künstlers in der zunächst erscheinenden Nummer Ihrer Hefte veranlassen wollten.

Mit vorzüglichster Hochachtung
ganz ergebenst

Leipzig, 16. Januar 1878. **J. Lohmeyer.**

Inserate.

Dieser Nummer liegt ein Verzeichniss der Abgüsse von venetianischen Ornamenten bei, welche vom Kunstgewerbemuseum in Leipzig käuflich zu beziehen sind.

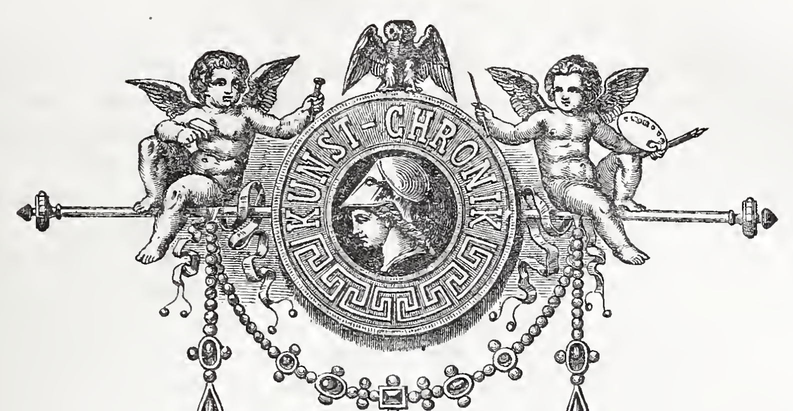
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

7. Februar



Nr. 17.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das neue Theater in Augsburg. — Maertens, Der optische Maßstab; Album der historischen Ausstellung zu Frankfurt a. M.; Müller's Künstlerlexikon, — Mr. Ralph Nicholson Wornum †; Karl Fruwirth †. — Oesterreichischer Kunstverein; Düsseldorf; Eröffnung der neuen Bildergalerie in Kassel; Ueber die Eröffnung neuer Säle und Veränderungen im Louvre; British Museum. — Reichspostamtsgebäude in Berlin; Die Cornelius-Statue für die Vorhalle des Berliner Museums. — Zeitschriften. — Inserate.

Das neue Theater in Augsburg.

Am 26. November 1877 konnte das neue Stadttheater mit Beethoven's „Fidelio" eröffnet werden, nachdem erst am 20. Juni 1876 das Fundamental-Mauerwerk in Angriff genommen worden war. Bis auf die von Musen gehaltenen Pegasus-Gruppen für die Attika und die Mehrzahl der Büsten von Dichtern und Komponisten ist Alles glücklich vollendet. An der Stelle, wo früher der durch Kaiser Maximilian I. berühmt gewordene alte Einlaß über dem Stadtgraben stand, erhebt sich das schöne Theater auf einem starken Rustika-Unterbau, der den lebenden Stein der Hauptfaçade imitirt, in drei Stockwerken. Das Hauptgebäude ist 68 M. lang, 41 M. breit und 20 M. hoch. Ueber der Bühne ragt eine Kuppel noch 8 M. über das Hauptgesims empor. An der Hauptfaçade erhebt sich über der Auffahrt ein Vorbau, dessen korinthische Säulenstellung mit reich ornamentirten Säulenschäften im ersten Stockwerke eine Loggia bildet. Zu der glatten Architektur dieses Vorbaues wurde grauer Trientiner Marmor, für den ornamentalen Schmuck Kalkstein von Arco, zu den plastischen Figuren aber, die aus dem Atelier des Bildhauers Theodor Friedl in Wien hervorgingen, ein Medolinostein von Pola in Istrien verwendet.

In den zwei oberen großen Nischen sind die Statuen von Goethe und Schiller aufgestellt; über denselben sieht man zwei Medaillons von Mozart und Beethoven. Auf den Rundbögen liegen stark bewegte, in Hautrelief gehaltene Figuren, welche Tragödie, Komik, Musik, Tanz &c. symbolisiren; die Büsten, welche in Nischen die Fenstergesimse des ersten Stockwerkes der Seitenfaçaden zu krönen haben, stellen Lessing, Shakespeare, Iffland, Kleist, Grillparzer, Molière, Calderon, Weber, Lortzing, Meyerbeer, Méhul, Rossini, Boieldieu, Kreuzer, Spohr, Marschner, Auber und Gluck dar, während noch einige Nischen frei blieben, um späterhin Büsten lebender Meister aufzunehmen.

Der in Ziegeln aufgeführte Hauptbau ist mit Cement verputzt und durch einen feinen Ton mit den lebenden Steinen in Einklang gebracht. Die Pläne zu dem Baue wurden in modernem Renaissancestyl von den Wiener Architekten Fellner und Hellmer angefertigt, die Ausarbeitung und Ausführung dieser Pläne aber dem Architekten A. Eysen aus Frankfurt a. M., welcher auch den Pester Theaterbau technisch leitete, übertragen. Die Oberleitung des Baues lag in der Hand des städtischen Bauraths Ludwig Leybold, dem das Verdienst gebührt, die besten Kräfte herangezogen zu haben, wie denn überhaupt der bemerkenswerthe Aufschwung bei den neuen Ausgsburger Bauten, von denen er selbst viele ausführte, z. B. das neue Schulhaus in der Fuggerstraße, die neue Turnhalle &c., hauptsächlich seinem Einflusse zuzuschreiben ist.

Dem imponirenden Aeußeren ist das Innere des Theaters entsprechend. Von einem geräumigen schönen Hauptvestibül, in dem sich rechts und links die Kassenfenster befinden, mit den Aufgängen zum III. Range und zur Galerie, deren Treppen wie alle des Hauses aus Trientiner Marmor gefertigt sind, gelangt man durch eine Halle, welche die Logenstiegen enthält, die auch zu dem eleganten, brillant beleuchteten Foyer des I. Stockes mit dem Büffet führen, in den Vorraum, der gleich den oberen Stockwerken eine bequeme Garderobe

enthält. — Von diesem Raume, der wie alle anderen des Theaters durch Heißwasserheizung erwärmt wird, führen rechts und links zwei sanft aufsteigende Gänge zu den Sperrsitzen des mit fürstlicher Pracht ausgestatteten Zuschauerraums, dessen Anblick überraschend ist. Der prächtige Kronleuchter, ein Sonnenbrenner von 400 Flammen, strömt durch Glasprismen reichliches Licht aus und beleuchtet die in den acht Feldern des Plafonds eingesetzten, in Wachstempera auf Leinwand gemalten Bilder, die von Franz Lefler in Wien ausgeführt wurden. Die reiche Ornamentik des Plafonds hebt diese zur einen Hälfte im Oval, zur andern im Viereck (3 M. hoch, 2 M. breit) ausgeführten Gruppenbilder kräftig hervor. In diesen Darstellungen ist die Musik durch einen Jüngling versinnlicht, der die von Amor bekränzte Leyer auf's Knie stützt, und durch ein von ihm umschlungenes Mädchen, deren Flötenspiel ein am Boden lagernder Faun mit der Panspfeife begleitet. Eine hohe Frauengestalt mit zum Sprechen geöffnetem Munde, eine Pergamentrolle haltend, versinnlicht die Redekunst und deren Macht ein Genius mit Donnerkeilen. Zur Darstellung von Epopöe und Satire erscheint eine weibliche Figur, eine Tuba haltend; den linken Arm auf einen Löwen gestützt, mit einem Satyr, der Geißel und Panspfeife hält, zur Seite. Die Tragödie könnte nicht besser als durch Medea, die sich ihren Kindern mit dem Dolche naht, repräsentirt sein. Den Tanz verkörpert eine feurige Bacchantin mit dem Tambourin, die ein Satyr zum frohen Reigen umfaßt. Die Poesie ist in einer Jungfrau mit wallendem Schleier, den Blick nach Oben gerichtet und in der Hand die Lyra, personifizirt; ein Knabe reicht ihr die pfeilgetroffene Rose, während zwei neben ihr schwebende Genien die Fackel halten und Blumen ausstreuen. Die Komik ist durch eine sitzende Frauengestalt, die den Jocusstab mit der rechten Hand schwingt, mit der linken Papiere aufschlägt, ausgedrückt. Ein Mädchen mit Pfauenfächer und ein Knabe mit vorgehaltener Gesichtsmaske stehen zu beiden Seiten. Obgleich sämmtliche Bilder höchst gelungene Leistungen sind, zieht doch die über dem Proscenium befindliche Geburt der Schönheit am meisten den Blick auf sich. Die anmuthsvolle Gestalt, die sich aus der Flut erhob, und deren Geburt Tritonen mit Muschelhörnern über das Meer verkünden, ist ja Aphrodite selbst, die bei Lefler's Leistungen Pathenstelle vertrat. Der Grundton des Hauses, ein vornehmes Gelb (chamois), ist durch reiche Vergoldungen des Plafonds, des Prosceniums und der mit geschmackvoller Ornamentik gezierten Logenbrüstungen belebt. Die etwas zurückstehenden Logenabtheilungen fassen halbseidene Draperien ein, deren glühendes Roth bei dieser Anordnung nicht übermäßig wirken kann. Das Orchester liegt nach dem neuen Grundsatze etwas tiefer wie bei älteren Theatern und das Podium des Zuschauerraums steigt stark amphitheatralisch empor, wodurch ein großer Theil des Parterres, das unter dem Logenvorsprung liegt, den Anblick der obern Bühnenhälfte verliert. Noch schlimmer ist es auf der Stehgalerie, wo größtentheils nur ein Ohrengenuß erwartet werden darf. Dagegen bietet der billige III. Rang den Minderbemittelten durch seine günstige Lage Entschädigung. Das Auditorium faßt 1400 Personen und enthält 123 Sitze in Logen I. Ranges, 99 II. Ranges, 58 in den Parterre-Logen, 278 Sperrsitze, 165 nummerirte im Parterre, 183 im III. Rang, 136 in der Galerie, die festgesetzte Zahl für Stehplätze eingerechnet. Der Zuschauerraum wird durch den Hauptvorhang von der Hand des Professors Eisenmenger in Wien gegen die Bühne abgeschlossen. Die originelle Komposition des Hauptbildes, welche schon in Nr. 37 des vorigen Jahrgangs und erst kürzlich wieder in der Kunst-Chronik besprochen wurde, stellt dar, wie Aesop auf der Mauerkrönung einer Quelle einem zufälligen Zuhörerkreise seine Fabeln erzählt, und zeigt in der Erfindung wie in der Ausführung die eminente Begabung des Künstlers. In einer reizenden Landschaft ist der Vorgang durch die gelungensten Gruppirungen zum Ausdruck gebracht. Allerdings findet man vielfach das Kolorit des figurenreichen Bildes zu düster, was aber vielleicht der gerade dem Vorhang nicht in wünschenswerthem Maße zukommenden Beleuchtung zuzuschreiben ist, bei deren genauer Kenntniß der Künstler gewiß auch den breiten Rahmen in seiner Färbung etwas untergeordnet hätte. In dieser Bordüre sind in einem fortrankenden Ornamente Thierfiguren angebracht, in zwei Medaillons die Grazien und Horen und im Längenschilde Illustrationen zu zwei Aesopischen Fabeln. Kleinere Schilde tragen die Namen von hervorragenden Dichtern. Obwohl die Zeit seit dem 16. August für ein solches Werk sehr knapp zugemessen war, wußte es der Künstler trotzdem zu einer hervorragenden Zierde des Theaters zu gestalten; erfreulicher Weise hat derselbe auch die Herstellung des Zwischenvorhangs übernommen. — Es erübrigt noch der Bühne zu gedenken, deren Raumverhältnisse jenen der größten gegenwärtigen Theater sich annähern. Sie ist 25 M. breit, 18 M. tief, die Hinterbühne 13 M. breit und 11 M. tief. Die Höhe bis zum Schnürboden ist 21 M. Die Tiefe vom Proscenium mit den drei Unterbühnen bis zum Kellerboden beträgt 8½ M. Die Prosceniumsöffnung hat 13 M. Breite und 11 M. Höhe. Brandt in Darmstadt besorgte die Bühneneinrichtung, Angelo Quaglio in München, dem die Dekorationen übertragen waren, konnte wegen anderweitiger Aufträge leider nur einen Theil ausführen. Alle Nebenräume, Garderoben, Musikzimmer, Malersaal ꝛc. sind sehr zweckmäßig eingerichtet. Ebenso sind alle Erfahrungen für Vorkehrungen gegen Feuers-

gefahr benützt; 36 Feuerhähne und Schläuche sind in den Korridors und auf der Bühne vertheilt und stehen mit 4 großen Reservoirs über dem Schnürboden in Verbindung, welche durch eine Dampfpumpe gespeist werden. Durch den Haupthahn können sämmtliche Gasflammen der Bühne und des Auditoriums zugleich ausgelöscht werden, während jene in den Korridors und auf den Treppen fortbrennen, um die Entleerung des Hauses im Fall der Noth zu erleichtern. Nach Beendigung jeder Vorstellung wird ein von Wellenblech hergestellter feuersicherer Vorhang herabgelassen, um den Bühnenraum vollständig abzuschließen. So wollen wir denn hoffen, daß dieses neue Prachtgebäude, von jeder Gefahr verschont, für Augsburg stets ein wahrer Tempel der Kunst, eine Aneiferung zu allem Schönen, Guten und Edlen bleiben möge! E. v. H.

Kunstliteratur.

H. Maertens, Der optische Maßstab, oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten. Auf Grund der Lehre der physiologischen Optik bearbeitet. Mit 63 Holzschnitten und 4 lithogr. Tafeln. Bonn, M. Cohen & Sohn. 1877. 4.

Unter den verschiedenen Hilfsbüchern, welche seit Lionardo da Vinci's „Trattato della pittura“ dem angehenden Künstler dargeboten worden sind, behauptet das obige, die Gesetze des ästhetischen Sehens erklärende Werk nicht allein eine hervorragende Stelle, sondern es ist eines der ersten, welches die auf dem Gebiete der Optik gemachten Entdeckungen für die bildenden Künste nutzbringend zu machen sucht. Der Verfasser, selbst Künstler und praktischer Baumeister, war in erster Linie bestrebt, mittels perimetrischer Untersuchungen feste Bestimmungen für die einzelnen Architekturtheile aufzufinden, welche Studien ihn dahin führten, die gesammte bildnerische Thätigkeit, insofern sie auf Maßen und Größenverhältnissen beruht, in den Bereich seiner Forschungen hereinzuziehen. Nach vorhergehenden Erklärungen der Operation des Sehens wird dargethan, daß das Auge selbst ein Winkelmeßinstrument sei, mit dessen Hilfe die einzuhaltenden Verhältnisse plastischer Kunstwerke für gegebene Entfernungen genau ermittelt werden können. An diese durch zahlreiche Illustrationen belegten Erklärungen schließen sich sehr zu beherzigende Winke über das Aufstellen von Standbildern, Büsten und andern Denkmäler an, dann folgen Andeutungen über die Dimensionen von Gemälden im Verhältniß zu den Aufstellungsräumen und über die verschiedenen Wirkungen, welche Bilder und plastische Kunstwerke je nach verschiedenen Standpunkten üben. Von dem altbekannten Grundsatze ausgehend, daß der richtige Ueberblick eines Kunstgebildes wenigstens eine seiner größten Ausdehnung gleichkommende Entfernung vom Auge bedinge, weist der Verf. nach, daß nicht sowohl die Breite als vielmehr die Höhe maßgebend für die Distanz, folglich auch für den Augenwinkel sei, aus welchem ein bestehendes Kunstwerk, Gebäude oder Monument betrachtet und nach welchem ein erst zu schaffendes berechnet werden solle. Darauf werden drei verschiedene Augenwinkel, nämlich von 45°, 27° und 18°, als normale aufgestellt und gezeigt, daß unter dem Winkel von 45° alle Einzelheiten am deutlichsten hervortreten, während unter dem Winkel von 27° das Bauwerk sich in seiner malerischen Haltung am besten repräsentirt und ein Winkel von 18° das Verhältniß zu seiner Umgebung ersichtlich macht. Nun folgen mehrere zwar kurze, aber anregende Bemerkungen über Anlage von Gebäuden, welche in Vorgärten oder zwischen Baumgruppen aufgestellt werden sollen, über Bepflanzung der Straßen und Plätze mit Bäumen nebst Andeutungen über Landschaftsgärtnerei. Diese allgemeinen Theorien umfassen elf Kapitel und sind, wenn auch nicht ganz neu, doch ungleich präciser vorgetragen, als in irgend einem der bisher im Gebrauche befindlichen perspektivischen Lehrbücher.

Seinem engern Fache der Architektur sich zuwendend, erklärt der Verfasser den Nutzen des optischen Maßstabes und seine Anwendung, indem er der Ansicht ist, daß bei einem Augenaufschlagswinkel von 27° alle Details noch gesehen werden sollen. Das kleinste Glied eines Gesimses oder Architekturtheiles habe alsdann den Modus zu bilden, nach welchem die größern Partien, Profile u. s. w. ermittelt werden. Um aber die jemalige Größe des kleinsten Gliedes festzustellen, wird für dasselbe ein Augenwinkel von einer Winkelminute als das Minimalmaß des deutlichen Sehens vorgeschrieben und zu diesem Behufe die Eintheilung des Sehwinkels in Grade und Winkelminuten als unerläßlich verlangt. Dieses neue Verfahren, alle Profile und Einzelheiten auf trigonometrischem Wege zu bestimmen, wird allerdings von den meisten Künstlern als sehr zeitraubend und beschwerlich angesehen werden, was der Verfasser selbst anerkennt. Er sucht deßhalb die gegen seine Methode voraussichtlich sich erhebenden Proteste durch den Hinweis auf die trigonometrischen Hilfstabellen zu entkräften. Ob den Künstlern und Kunsthandwerkern mit Rechnungstabellen gedient sein wird, wollen wir vor der Hand dahingestellt sein lassen; auch können wir nicht verschweigen, daß durch die Aufstellung und Befolgung solcher streng mathematischen Regeln das künstlerische Schaffen, mithin die Kunst selbst, gefährdet und eingeengt werde. Bei richtigem Gebrauch aber bietet das von Maertens mit echt deutschem Fleiße ausgearbeitete und mit gründlichen Belegen ausgestattete Werk eine solche Fülle von Aufschlüssen und neuen Anschauungen, daß wir nicht umhin können, dasselbe allen

Künstlern und Kunstfreunden auf's angelegentlichste zu empfehlen. Die typographische Ausstattung und die beigefügten lithographischen Tafeln lassen nichts zu wünschen übrig. **Bernhard Grueber.**

Album der historischen Ausstellung zu Frankfurt a./M. Frankfurt, H. Keller, 1877. Fol.

Um den Nutzen und Genuß der neuerdings so beliebt gewordenen Leihausstellungen älterer Kunstwerke zu vermehren, hat man fast überall eine Auswahl der besten und interessantesten Gegenstände abbilden und in besonderen Publikationen zusammenstellen lassen. Die Photographie und die auf derselben beruhenden, in der neuesten Zeit erfundenen Arten des Druckes, besonders der jetzt zu hoher Vollkommenheit entwickelte Lichtdruck, bieten ein treffliches Hülfsmittel dazu.

Ein solches Album ist, Dank der aufopfernden Thätigkeit des Herrn Otto Cornill, auch über die Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse, welche in den Monaten August bis Oktober des Jahres 1875 zu Frankfurt a. M. in zweckentsprechender und sehr glücklicher Weise (vgl. Kunst-Chronik Bd. XI, Nr. 13) veranstaltet war, zu Stande gekommen. Es enthält in würdiger Ausstattung 100 große Tafeln in guten Lichtdrucken aus der Anstalt von Brauneck & Maier in Mainz mit einem entsprechenden erläuternden Texte auf 12 Folioseiten von Otto Cornill, dem Friedr. Schneider in Mainz dabei hülfreich zur Seite stand, und ist im Verlage von Heinrich Keller in Frankfurt vor Kurzem erschienen.

Die Auswahl der Gegenstände ist mit Rücksicht darauf getroffen worden, daß die verschiedenen Gruppen der Ausstellung und die verschiedenen Perioden der Kunstthätigkeit berücksichtigt wurden und daß in ihnen stets das Beste, für die moderne Kunst und Industrie Mustergiltige bevorzugt worden ist.

Wir haben in dem vorliegenden Album demnach eine sehr werthvolle und in vieler Beziehung instruktive Sammlung von kunstgewerblichen Gegenständen aus allen Gebieten der Technik und aus allen Zeiten. Die Abbildungen, klar und scharf und von schönem Ton, sind in solcher Größe gefertigt, daß auch die Details mit hinreichender Sicherheit erkannt werden können. Dazu gibt der sehr sorgfältig gearbeitete Text Cornill's über alle im Allgemeinen wissenswerthen Fragen zuverlässige Auskunft. Bei solchen Ausstellungen kommen Kunstfreunde und Gelehrte aus allen Gegenden zusammen. Es findet ein reger Austausch von Kenntnissen, Beobachtungen und Ideen statt. Die Herren vom Komité sind in der glücklichen Lage Alles erfahren und verarbeiten zu können. Der vorliegende Text ist nun in selbständiger kritischer Bearbeitung ein Resultat aller bei Gelegenheit dieser Ausstellung zu Tage getretenen Ansichten und Urtheile.

Die Sammlung ist besonders reich an Gegenständen aus edlen Metallen, kirchlichen sowohl als profanen Gebrauchs, vom Mittelalter bis zur Zeit des Roccoco herab. Ferner sind sehr zahlreich vertreten Möbel und textile Arbeiten, gewebte Stoffe, Spitzen und Stickereien; dann Krüge und Schüsseln aus gebranntem Thon. Sonst findet man noch sehr schöne Gläser aller Art, Schnitzereien aus Holz, vortreffliche Leder-Arbeiten, interessante Bucheinbände, dann Waffen, Uhren und vieles Andere. Alles ist werthvoll, interessant und lehrreich. Sehr ungern und mit Bedauern vermißt wird der reiche Schatz an Kunstwerken des Freiherrn von Rothschild.

Wenn man alle photographischen Publikationen, welche über ähnliche Ausstellungen erschienen sind, zusammenlegt, so hat man, abgesehen von einigen Wiederholungen, ein großes, höchst werthvolles Museum der Kunstgewerbe aller Zeiten und aller Völker, eine nie versiechende Quelle der Belehrung und des Genusses, eine reiche Schatzkammer bester Vorbilder für moderne Arbeiten der Art. **R. Bergau.**

---

* **Müller's Künstlerlexikon**, das handlichste und wohlfeilste deutsche Buch dieser Art, erscheint soeben in zweiter, sehr vervollständigter Auflage (Stuttgart, Ebner & Seubert), nachdem die erste seit längerer Zeit gänzlich vergriffen war. Der Bearbeiter dieser neuen Auflage, welche den Titel „Allgemeines Künstlerlexikon" führt, Herr A. Seubert, war schon bei der Vollendung der ersten mit beschäftigt und hatte namentlich den i. J. 1870 erschienenen Supplementband (4) herausgegeben. Die neue Auflage erscheint in etwa 25 monatlichen Lieferungen (zum Preise von je 1 Mk. 80 Pf.), welche zusammen drei Bände bilden werden. Bei dem leider sehr langsamen Erscheinen des Meyer'schen Lexikons wird das gedrängte Hilfsbuch Seubert's den Kunstfreunden gewiß willkommen sein.

Todesfälle.

* **Mr. Ralph Nicholson Wornum**, Kustos und Sekretär der Londoner Nationalgalerie, 1812 in Thornton (Northumberland) geboren, in Deutschland namentlich durch seine Holbein-Biographie (1867) und durch die trefflichen Kataloge der seiner Obsorge anvertrauten Galerie bekannt, starb in London am 15. December 1877.

* **Karl Fruwirth**, Historienmaler, starb am 17. Jan. d. J. in Wien im 68. Lebensjahre.

Sammlungen und Ausstellungen.

Oesterreichischer Kunstverein. Hatte schon die December-Ausstellung nach der Oede, die seit Oktober in den Vereinssälen herrschte, namhafte Schaustücke aufzuweisen, so haben wir mit um so größerem Vergnügen das im Januar Neuhinzugekommene begrüßt. Es sind darunter doch wieder einmal Leistungen, die ein längeres Verweilen verdienen! Lassen wir vorläufig van Beers, Mařak, Otto ꝛc. bei Seite, — sie sollen d'rum in ihrer Ehre nicht verkürzt werden — und treten sogleich in die „Kapelle", die wieder zur solennen Kunstandacht einladend dunkel drapirt und mit Ausnahme des ausgestellten Bildes nur spärlich erleuchtet ist! „Die Kindesmörderin" von Gabriel Max, ein Bild in größeren Dimensionen, wenn wir des Künstlers frühere Werke zum Maßstab nehmen, hängt an derselben Stelle, wo im vorigen Jahre der sensationelle Christuskopf das Publikum schaaren-

weise heranzog. — In einem düsteren entlegenen Winkel der Erde, am Schilfufer eines Baches, an dem steil ein kahler Hügel ansteigt, der nur ein kleines Stück grauen Himmels sichtbar läßt, in dieser tristen Einöde kauert ein Weib, das ihr armes Kind erschlug und nun, übermannt vom Muttergefühl, das blutige Köpfchen des unschuldigen Wesens an die Lippen preßt, um es dann in die auf der Erde liegenden Windeln zu wickeln und mit Allem, was die Erinnerung daran wachrufen könnte, welken Blättern, stillen Andenken und einem Liederbuch, in die Vergessenheit, in den Bach zu versenken! Wem schaudert es nicht bei dem Anblick einer solchen Scene, einer Scene, die nicht gesehen sein will, die jeden, der ihr begegnet, zum Richter und Rächer auffordert, die ihre Sühne haben muß, wenn nicht dem Fundamentalgesetz des Schöpfers aller Wesen Hohn gesprochen werden soll! — Gabriel Max hat in seinen Bildern sich stets als ein gedankentiefer Künstler erwiesen und in diesem Sinne auch seine Forderungen an die Betrachter seiner Werke gestellt. Auch bei der „Kindesmörderin" wird der Beschauer derart gefangen genommen, daß er sich unwillkürlich gedrängt fühlt, das Bild in's Vergangene und Zukünftige weiter zu dichten. Das Büchlein und die welken Blätter, sie sagen vieles; aber die grausige Ursache der vorhandenen Scene ist darin denn doch nicht zu finden; hierüber gibt das Bild keine Andeutung. Und die strafende Nemesis? Der versöhnende Gedanke? Die Zukunft des gottverlassenen Wesens — soll der Kuß, welchen das herzlose Weib ihrem entseelten Kinde gibt, vielleicht hierüber eine Andeutung bieten? Wird sie mit dem bluttriefenden leichenkalten Würmchen davon eilen und die Gerechtigkeit auf ihre Schuld herabrufen oder im feuchten Grabe, das zu ihren Füßen dahinrieselt, ihrem Kinde nach den Weg zum ewigen und barmherzigen Richter wandeln? Auch der Schluß des Drama's ist im Bilde nicht angedeutet und das ist sein großer Fehler! War es die Absicht des Künstlers, durch das Antlitz des unglücklichen Weibes dem Beschauer nichts mitzutheilen (es ist zum Theil vom Kopf des Kindes bedeckt und zeigt im Uebrigen keinen besonderen Affekt), so hätte denn doch durch ein Zeichen, durch ein Symbol dem Drama ein Schluß gegeben werden können. Wir vernehmen weder die Stimme: „Sie ist gerichtet", noch eine Stimme: „Ist gerettet". Wir starren die unheimlich-grauenhafte Scene an und wissen nicht, sollen wir uns durch den momentanen Schmerz des gottvergessenen Weibes zum Mitleid bewegen lassen, oder die Frechheit dieser Unnatur verdammen, die ihr erschlagenes Kind noch zu küssen wagt, bevor sie es in's Wasser wirft, um dann nach überwundener That in's Weltgetriebe zurück zu kehren. — Konstatiren wir noch, daß das Bild, die Malerei als solche, zu dem Besten gehört, was Max bisher geschaffen hat und neben den koloristischen Vorzügen die Gestalt und namentlich das Fleisch eine Plastik und eine Durchsättigung besitzt, welche an die besten Meister erinnert, so dürften wir dem neuesten Werke des hochbegabten, in seinen Vorwürfen aber stets dunklere Wege wandelnden Künstlers nichts weiter schulden. Man athmet auf, nach diesem Mordwinkel das Auge mit traulichen Waldeinsamkeiten erfrischen zu können, die als Stimmungsbilder die ganze Scala lyrischen Empfindens zum Echo aufrufen. J. Mařak hat in 12 Kartons das „Waldweben" in den verschiedensten Naturlauten illustrirt und V. Scheffel die Verse dazu geschrieben. Hier blicken wir über die sumpfig vermooste Haide, auf der im dämmernden Schein noch die Nebel der Frühe spielen, dort fällt ein Sonnenstrahl schräg durch's Dickicht nach dem murmelnden Quell, einem traulichen Waldidyll, wo die Sänger im Grünen ihren Morgengruß anstimmen; wir begegnen dem alten unheimlich verödeten Waldschloß, die Mittagshitze liegt brütend und schwül auf dem Gemäuer, das von Schling- und Pflanzenwerk überwuchert der Vergessenheit geweiht ist; dann folgt ein Bild, welches das Wüthen des Waldsturmes schildert, „der Waldbrand", „Sonnenuntergang", „Waldmühle", „Stilles Heim" u. s. f. — Schon die Titel geben den vollen Inhalt der reizvollen Gedichte, und das sind nicht allein die Worte Scheffel's, sondern im vollsten Sinne auch die Arbeiten Mařak's. Wie Scheffel Landschaften zu malen versteht, hat er, abgesehen von den wundervollen Bildern aus dem Heggau, wohl am schönsten in den „Bergpsalmen" bewiesen; die Verse zu Mařak's Bildern schließen sich diesen Dichtungen in Form und auch Gehalt würdig an. Mařak's Vortrag ist nicht von jener Breite und saftigen Schattirung, wie es die Art Scheffel's ist; dafür besitzen aber seine Bilder den Reiz ungeschminkter Naturwahrheit bei tiefpoetischer Stimmung. Er schlägt nicht mit breiten Massen, mit besonderen Lichteffekten oder gewaltigen Motiven; über seine Bilder zieht zumeist der Schleier zarter Dämmerung; Abendhimmel, Morgengrauen, stiller Friede, in einem einsamen Winkel der vegetativen Welt — dort ist sein Stift heimisch. Die Blätter sind in Radirungen von C. Willmann bei P. Kaeser in Wien mit Scheffel's Text erschienen und geben als Prachtalbum ein schönes Pendant zu Knorr's Mondlandschaften. — Die Ausstellung führt uns noch zu einem anderen Meister, der die Kunst mit der Poesie in Verwandschaft treten ließ, wenngleich im anderen Sinne als Mařak — wir kommen auf den schon genannten Namen J. van Beers zurück. Von dem Künstler war schon im December eine Reihe vorzüglicher Bilder ausgestellt, die nicht geringeres Aufsehen erregten, als im Oktober Zichy's originelle Leistungen. Die Perle darunter war das Bildniß des vlämischen Dichters Jakob van Maerlant. Am kahlen, sandigen Meeresstrande, welcher in sanftgebogenen Linien sich dem Horizonte zu verliert, sitzt in stille Gedanken versunken der Meister der Reimchronik, der in seinen Poesien, gegenüber den Ritter-Romanen seiner Zeit, zur Legende, zur Bibel und zur Geschichte zurückkehrte. Seine Blicke gleiten nach den leise an den Strand spielenden Wellen, die, angehaucht vom Schein des Abendlichtes, in Purpurperlen erglänzen. Kein Baum, kein Grashalm in der weiten Bucht; nur ein Bündel gepflückter Kornblumen in seiner Rechten gibt Zeugniß von naher Vegetation. Als Widmung hat Beers dem Dichter selbst ein sinniges Gedicht auf den Rahmen geschrieben. Wie einfach und anspruchslos und doch wie groß und edel sitzt diese Gestalt da; fürwahr ein schönes Denkmal für einen Poeten! Grillparzer mag Maerlant vorläufig darum beneiden. Des Künstlers größeres Gemälde „Ein Hexenprozeß" zeigt ihn uns wieder als Meister von einer ganz anderen Seite. Offenbar wollte er in der Kompositionsweise selbst an's Mittelalter erinnern und in gewissen malerischen Unbeholfenheiten bei der Darstellung der großen Volksmasse an Künstler jener Zeiten erinnern, in denen die Scene spielt. Das Bild verblüfft beim ersten Anblick durch die Masse der Figuren, die auf dem engen Raume zusammengedrängt erscheinen, und durch die herben Farbenakkorde, in denen sie gegeben sind. Mit Absicht ist jede Vermittelung der Töne vermieden und in Matejko's Art das Grau in den Schatten vorherrschend. In der dreischiffigen Basilika, deren Gebälke auf ziemlich schmächtigen grauen Säulen ruht, sitzt im Vordergrunde mit dem Rücken gegen den Beschauer das Tribunal. Vor demselben steht das angeklagte Weib mit starrem, unheimlichem Blick dem Vorsitzenden gegenüber sich vertheidigend; ringsum bis zum Hintergrunde ist der Raum mit Neugierigen erfüllt. Rechts durch eine Seitenthür bemerken wir schon den Feuerschein des Scheiterhaufens. In den zahlreichen Köpfen, die alle in gespannter Aufmerksamkeit nach dem Centrum des Saales gerichtet sind, hat Beers seine volle Genialität im Charakterisiren und Individualisiren gezeigt und diese Einzelheiten sind es auch, welche uns von vorneweg anziehen; der Totaleindruck ist ein unruhiger, und die Massen werden selbst durch die meisterhaft gemalte Architektur nicht in die richtige Perspektive gesetzt. Es ist zu viel Licht und zu viel Farbe auf dem sonst höchst interessanten und im Detail vorzüglich gemalten Bilde. Den Stimmungsmaler finden wir wieder bei „Faust und Mephisto", die als Staffage vor einem altersgrauen mittelalterlichen Städtchen promeniren; die Stimmung ist düster und unheimlich, wie zuweilen bei Courbet, aber von klassischer Wirkung; in derselben Weise ist das mit „Abendschimmer" bezeichnete Bildchen in magisches Licht getaucht. Das kleine Bildniß eines „Edelknaben aus dem 17. Jahrhundert" ist eine Perle eleganter Kabinetsmalerei. Die Bilder „Schwarz in Schwarz" und „Abendphantasie" sind Phantasmen, mit denen der Beschauer nicht recht weiß, was er damit beginnen soll. So erging es uns übrigens auch bei C. Otto's großem Historiengemälde: „Huldigung der Königin Marie Antoinette am Hofe Louis XVI." Das Bild ging trotz seines äußeren Pompes und seiner Größe im December ziemlich spurlos vorüber. Ceremonien-Bilder, die weiter nichts sind als solche, verlangen vor Allem bei solchen Dimensionen eine weitaus größere Bravour

im Handhaben der Mittel, als es bei Otto der Fall ist. Mit dem geistigen Inhalt ist es am Ende in Makart's „Katharina Cornaro" um kein Quentchen besser bestellt, und doch, wie hat das Bild die Welt geblendet, die Augen erfreut! Obiges Gemälde ist zehnmal kleiner — und es hätte bei der netten Zeichnung und sorgfältigen Malweise gewiß einen größeren Erfolg erzielt. Von Böcklin haben wir ein „Medusenhaupt" und eine „Kleopatra" zu verzeichnen. Ersteres Bild ist wohl nicht viel mehr als die Medusa Rondanini, mit fahler Fleischfarbe belegt, dagegen ist die Kleopatra eine ganz tüchtige Arbeit; nur däucht uns das Kolorit des zurückgelehnten Kopfes denn doch gar zu undurchsichtig dunkel, ein Kontrast, der mit der grell beleuchteten Brust nicht gut möglich ist. Darunter hängt eine Landschaft von Andr. Achenbach „Mondnacht in Ostende", ein Bild von wunderbarem Lichteffekt. Das Wasser schlägt in zischenden Wellen über die Steindämme, im Hintergrunde dunkle Schiffsmaste, die Silhouette der Stadt u. s. w. Darüber ist durch den zartesten Aether das zitternde Mondlicht ausgegossen! Da wir denn bei der Landschaft sind, dürfen wir auch J. Hoffmann's „Persenbeug" nicht vergessen. Daß Hoffmann, der bisher fast nur die Heimstätten griechischer und germanischer Götter malte, sich herbeiließ, auch einmal die Heimath eines Wiener Gemeinderathes (das Bild ist Eigenthum des Herrn J. Hinterleithner) abzukonterfeien, gewährt ein besonderes Interesse. Das Bild ist trefflich aufgefaßt und besonders in der Ferne ungemein duftig. J. Lange's „Waldschloß" ist poesievoll komponirt, kommt aber in der Farbe nicht recht zur Geltung, woran wohl auch die schlechte Beleuchtung im Saale Schuld tragen mag. Von packender Wirkung ist dagegen W. Schuch's „Haidelandschaft" und deßgleichen des Künstlers „Auf Tod und Leben". Ein Reiter jagt, gehetzt von der feindlichen Truppe, über ein wüstes Terrain; zerrissene Wolken, düstere Ferne ergänzen effektvoll die Stimmung der Scene. — Wir kommen zu den Genrebildern, die in ziemlicher Anzahl vorhanden sind. „Heitere Meditation" nennt Friedländer ein Bildchen, welches in humoristischer Auffassung und delikater Durchführung an die besten Sachen Meissonier's erinnert. Wohl nicht so fesselnd, wenngleich mit ähnlichen Vorzügen gemalt, ist ein zweites Bild des Künstlers, in welchem uns ein Säugling als „ganz der Vater" vorgestellt wird. Voll Laune und gediegener Konception treffen wir Zeichnungen von C. Geerts, „Aus dem Gnomenleben" betitelt, worin dem armen Völkchen manch übler Schabernack zugedacht wird. Nordenberg's „Verunglückter Bärenjäger" ist in der That verunglückt; dagegen interessirt C. Becker's „Karnevalsscene" durch Eleganz der Zeichnung und hübsche Farbe, wenngleich die ganze Scene ziemlich kühl läßt.

O. A. **Düsseldorf.** Mit den Pariser Bildern ist es etwas Anderes, als mit den Pariser Moden; werden diese gläubig hingenommen, so ist das bei jenen nicht der Fall. Wenn uns allerdings ein Mann wie Gérôme auch nur eine Kameelstudie, — denn höher möchten wir sein jetzt hier bei Bismayer & Krauß ausgestelltes Bild nicht taxiren, — zuschickt, so finden wir darin immer noch genug zu bewundern und zu lernen; kommen aber andere gewöhnliche Sterbliche, ja sogar Landsleute, die dort ihr bestes Theil verloren haben, so imponirt der Name Paris bei der Unterschrift weder dem Künstler, noch dem Laien. Wären solche Uebelberathene dort bei einem wahrhaft tüchtigen Meister in die Schule gegangen, dann könnten wir ihnen für das Neue und Nachahmenswerthe, welches sie dem Vaterlande zuführen, danken, jetzt aber wehren wir uns mit aller Energie gegen die schlechte Gesellschaft, die sie unter allerlei Verkleidungen bei uns einführen. Die Maske ist auch gar zu durchsichtig! So sendet uns C. Brünner einen „Hylas", der nicht allein selbst ein dummer Junge, noch dazu mit einer verkrüppelten Hand, ist, sondern mit diesem noch eine Schaar von ebenso geistlosen Nixen, Nixen, die nicht dem reinen Quell, aus welchem ein griechischer Jüngling das lautere Naß schöpfen ging, sondern irgend einem Schlammpfuhl der französischen Hauptstadt entstammen. Makart'sche Blumen, vielfarbige Rosen, die nie in Teichen wachsen und gar nicht zu den Schilfpflanzen passen, schwimmen in dem grün umrahmten Weiher, und was noch sonderbarer ist, auch bunte brillante Stoffe und Schmucksachen werden durch's Wasser geschleift. Daß diese Stoffe nicht etwa dem Anstand zu Liebe angebracht sind, davon überzeugt uns die Blondine im Vordergrund, überzeugen uns noch mehr die Physiognomien, roh und abgelebt wie keine, der umher gaukelnden Weiber. Der Name Schwind, der Name Melusine, tritt uns auf die Lippen, aber es ist fast eine Entheiligung, ihn in solcher Gesellschaft auszusprechen. Das Motiv mit dem Apfel, denn ein solcher wird dem Hylas auch noch vorgehalten, vollendet die Sinnlosigkeit der Komposition. — Nicht verwerflich in der Tendenz, aber durchaus schief und unklar gedacht, ist das Bild von C. Böcklin aus Rom, „die Kreuzabnahme." Ein gewisses Etwas, es mag wohl das Talent sein, welches doch immer wieder durch allen Wust hervorleuchtet, zieht uns zu dem Bilde hin. Wir stehen sprachlos davor, starren hin, suchen unsere Gedanken zu sammeln, die Widersprüche im eigenen Busen zu lösen, schaudern und wenden uns seufzend ab. Und kann man es denn ohne Schauder sehen, wenn lebensgroße Figuren vor uns knien oder liegen, an denen die Beine fast auf die Hälfte zusammengeschrumpft sind, vermögen uns einige ausdrucksvolle Köpfe über diese Leiber, wie von Guttapercha, formlos, grau, undurchsichtig in der Farbe, über diese geschlängelten, frisirten Löckchen, diese gedunsenen Hände zu trösten? Alles ist unnatürlich, insbesondere auch die Landschaft, der mit Gänseblümchen getippelte Wiesenboden, und doch wieder im Einzelnen peinvoll naturalistisch; so konnte uns der Maler die häßlichen schwarzen Haare auf dem Unterarm des knieenden Mannes nicht erlassen! — Von hiesigen Arbeiten haben wir insbesondere ein schönes Portrait von Rögels aus Barmen zu erwähnen, welches überaus anziehend in der Stellung und dem Ausdruck des Kopfes und sehr geschmackvoll in der Anordnung der Toilette ist. Hier blieb jeder Putz, jede Ueberladung mit Stoffen und Schmucksachen fern; um so reiner wirkt die Persönlichkeit, fast wie ein Lied voll zarter Schwermuth, das wir aus der Ferne hören. Eine kleine Schiefheit im Kopf, — das eine Auge steht etwas höher als das andere, — stört in etwas den ersten Eindruck. Trefflich aufgefaßt und durchgeführt ist ein Bildniß von H. Crola (im Salon des Herrn Schulte ausgestellt), ebenfalls eine junge schöne Dame, Kniestück, in blaßblauer Seide mit bronzefarbener Stickerei und Schleifen. Die Mode hat mit dem glatten, enganschließenden Schnitt des Kleides einen Triumph gefeiert, nicht aber die Kunst; wie gut würde sich hier und da ein Fältchen ausnehmen! Diese leeren unbewegten Flächen haben etwas Puppenhaftes, etwas durchaus Lebloses. — Noch größeres Gewicht als hier, ist bei den beiden lebensgroßen Damenportraits, ganze Figur, von A. Bauer auf das Kostümwerk gelegt. Wir können uns des Eindrucks nicht erwehren, als handelte es sich nur darum, rosa und blaue Seidenstoffe, eine elegante Zimmereinrichtung, chinesische Vasen und Palisanderflügel zu malen. Schon die Absicht verstimmt, noch mehr aber, daß sie gar nicht erreicht ist, denn alles entbehrt des Schmelzes, des Reizes, welcher auch dem an sich Unbedeutenden Werth verleiht. Gleichviel aber, wenn nur nicht die Hauptsache ebenso verfehlt wäre. Da es Portraits sind, und was noch mehr ist, Portraits junger Damen, so schweigt die Kritik über Alles, was die Auffassung und den Ausdruck betrifft. Von Genrebildern ist eins der kleinsten gewiß eins der besten, wir meinen die überaus naive und fein ausgeführte Scene „Kinder mit Katzen" von Fr. Ludwig. Weder das Format noch der Gegenstand ist bedeutend, dennoch verfehlt das anspruchslose kleine Gemälde seine Wirkung nicht. Hier ist keine Ziererei, kein Schönthun, wie es A. Schade vielleicht bei seinem Genrebilde aus der Zopfzeit für nöthig gehalten hat. Keine Darstellung aber, und sei sie auch aus welcher Periode sie wolle, sollte den Eindruck des Unnatürlichen machen. Auch damals, wie gespreizt auch die Tracht war, fühlten die Menschen lebendig und wahr, und dürfen nicht so dargestellt werden, als seien es Herren und Damen von einer Maskenredoute, welche zur Abwechselung sich einmal im Kostüm der Roccocozeit amüsiren. Wenn der Maler uns aber einen schwärmerischen Jüngling, der entzückt dem Blumenspiel seiner Dame zusieht, auf den Rasen hingegossen zeigt, so sollte er vor Allem Sorge tragen, ihn mit geraden Gliedern zu begaben. L. Kolitz führt uns in die Kriegszeit von 1870, und zwar zu den „Vorposten vor Metz", zurück. Ein kolossaler Raum, und der dürftigste Inhalt! Wozu eine endlose Leinwand, um zwei Figuren, von denen

die eine noch ein kopfüberliegender ausdrucksloser Leichnam ist, und ein paar kleine nebelhafte Gestalten im Hintergrund darauf zu malen! Die leeren Zwischenstrecken sind mit zerbrochenen Flaschen, Stroh, Steinen, heruntergefallenen Fensterladen, kurz einem uninteressanten Wust angefüllt. Die Situation ist wohl nur für den verständlich, welcher die Oertlichkeit genau kennt, sonst begreift man die Lage nicht. Wie kommt der verwundete Deutsche so nah an die Festung, da doch die beiden Franzosen so viel weiter entfernt sind, und die Kugeln in das Gemäuer hinter ihnen von einer ganz anderen Seite her eingeschlagen haben? Die Stellung sollte doch auch dem Uneingeweihten gleich klar sein. Ebenso räthselhaft ist die Beleuchtung, denn man weiß nicht, warum in der allgemeinen Dunkelheit nur die Mauer, an der der Franzose steht, Licht erhält, und staunt, daß dieser, welcher doch so große Angst vor den Schüssen an den Tag legt, und sich so fest an die Wand preßt, sich gerade den exponirtesten Platz ausgesucht hat. Das einzige interessante Motiv, die Gefahr, welche dem im Dunkeln tappenden verwundeten Deutschen von den Bewohnern des Häuschens, in welchem er Zuflucht suchen will, droht, verfehlt seine Wirkung, da Alles zu schattenhaft und unausgeführt ist. Scenen, in welchen nur das Jammervolle, nur das Widerliche, Wüste solcher Zeit wiedergegeben wird, wo keine der edleren Regungen, welche sich im Kriege zeigen, Enthusiasmus, Feuer, Tapferkeit, frommes Mitleid zur Geltung kommen, sollten billig von der Darstellung ausgeschlossen bleiben. Auch die blutigste Tragik ist erträglich, wenn dabei hohe und edle Gefühle des Menschen mitwirken, nicht aber das kleinliche Elend ohne jede Versöhnung, ohne jeden Aufschwung.

W. **Die Eröffnung der neuen Bildergalerie in Kassel** fand am Schluß des vorigen Jahres statt. Die kostbare, durch eine Anzahl von Werken aus den ehemals kurfürstlichen Schlössern noch bereicherte Sammlung hat in den neuen und stattlichen Räumen bei guter Beleuchtung eine recht vortheilhafte Aufstellung gefunden. Ein vom Galeriedirektor Dr. Eisenmann revidirter, jedoch erst provisorischer Katalog, welcher von der sichtenden Thätigkeit des neuen Leiters der Sammlung Zeugniß gibt, ist in diesen Tagen erschienen.

Ueber die Eröffnung neuer Säle und Veränderungen im Louvre entnehmen wir der „Chronique des arts" folgende Notizen: Die Verwaltung des Louvre beabsichtigt, auf Veranlassung ihres Direktors Mr. Reiset mehrere wichtige Verschönerungsarbeiten im Museum vorzunehmen; einige derselben werden bereits ausgeführt, andere sind noch im Entwurfe. Vor Allem wird der Eingang durch den Pavillon Denon, welcher seit dem Kriege beseitigt worden war, in äußerst geschmackvoller Weise wiederhergestellt und mit dem alten Eingang durch die Treppe Heinrich's II. verbunden werden. Die lange elegante Galerie mit gedrücktem Gewölbe, welche das unterste Stockwerk des Pavillon Denon mit der großen Treppe Lefuel's verbindet, ist mit einigen, den Magazinen entnommenen antiken Marmorstatuen, sowie mit prächtigen Gußwerken des Primaticcio, die, in den kaiserlichen Gärten zerstreut, seit langer Zeit dem Publikum beinahe ganz entzogen waren, geschmückt worden. Sodann sollen die drei Säle des untersten Stockwerkes, die von der andern Seite an die assyrischen Säle stoßen und aus denen man eine Art Antiquitäten-Kabinet gemacht hat, restaurirt werden. Hier sind die griechischen Skulpturen Kleinasiens, welche unlängst noch einen Theil der assyrischen Säle füllten, untergebracht; namentlich sind dies die interessanten Skulpturwerke aus Latmos, welche von O. Rayet und Alb. Thomas zu Heraklea und Milet aufgefunden und von den Brüdern Rothschild dem Louvre überwiesen worden. In denselben Sälen wurden die Vase von Pergamus und die Reliefs von Magnesia, sowie die große Vase von Amathunt untergebracht. Diese Säle, sowie der Eingang in den Pavillon Denon sind vor Kurzem eröffnet worden. Gleichzeitig wurden die phönicischen Alterthümer in die zum Theil umgeänderten assyrischen Säle zurückgebracht. Weiterhin ist ein neuer, an das Museum für moderne Skulptur anstoßender Saal wieder eingerichtet, der zur Aufnahme von Schöpfungen des 19. Jahrhunderts dienen soll. In diesem Saale werden demnächst die Werke von Rude, Pradier, David d'Angers, Simart und Duret Aufstellung finden; dazu als neue Erwerbungen der „Spartakus" von Foyatier, der „Theseus" von Ramey, der „Marathonkämpfer" von Cortot, sowie die „Erziehung des Bacchus", ein Meisterwerk Perraud's, das im Louvre Einlaß gefunden, obgleich die vorschriftsmäßigen zehn Jahre noch lange nicht verstrichen sind. Dieser Saal wird in nächster Zeit eröffnet werden.

Das British Museum wird demnächst durch mehrere interessante babylonische Bildhauerarbeiten bereichert werden. Aufgefunden wurden diese Gegenstände in der Umgebung des Dorfes Sira, wo ehedem die Stadt Sergul stand. Das Interessanteste davon ist ein Stück schwarzen Basaltes von enormem Umfange; verschiedene darauf eingegrabene Inschriften enthalten Namen und Bezeichnungen, welche bisher unbekannt waren. Der Name des Königs Hemmurebi wird darunter öfters genannt; der Fund scheint dem 17. Jahrhundert v. Chr. anzugehören. — Außer den alterthümlichen Ziegelsteinen, welche diese Sammlung enthält, hat sich die Museums-Verwaltung aus der Hinterlassenschaft des unlängst verstorbenen George Smith die gesammten Zeichnungen und Kopien der Inschriften erworben. Wie man sagt, wird die schon lange in Aussicht genommene Geschichte des babylonischen Reiches nicht vom British Museum, sondern von einer Privatgesellschaft herausgegeben werden.

Vermischte Nachrichten.

Für das neue Reichs-Postamts-Gebäude in Berlin führt der Bildhauer Emil Steiner gegenwärtig die Hilfsmodelle für zwei Kolossalgruppen aus, welche eine Höhe von über drei Metern haben. Die beiden Gruppen repräsentiren, wie die „Trib." schreibt, die Post und die Telegraphie und versinnlichen in den Attributen der einzelnen Figuren alle Errungenschaften, welche die beiden Weltverbindungsmittel in den letzten Jahren gemacht haben. Um je eine ideale Mittelfigur gruppiren sich je zwei genrehaft aufgefaßte Kindergestalten, welche die Hauptfunktionen der Post und der Telegraphie andeuten. Die Post ist beispielsweise wie das „Mädchen aus der Fremde" aufgefaßt. Der eine Arm ist mit verschiedenen Gaben bepackt, die sie mit der anderen Hand austheilt. Ihr Haupt bedeckt ein Hut in Gestalt des antiken Petasos, der neuerdings ja auch, in etwas veränderter Form, das Attribut unserer Postillone geworden ist. Die Telegraphie, eine Frau mit geflügeltem Haupte, lenkt gleichsam den elektrischen Strom zwischen den beiden Kinderfiguren, von denen die eine telegraphirt, während die andere die erhaltenen Telegramme liest. Wie man hört, sind die Hilfsmodelle nahezu vollendet, so daß die Ausführung in Stein alsbald beginnen wird.

Die Vorhalle des Berliner alten Museums, welche bereits mit den Standbildern von Schinkel, Rauch und Schadow geziert ist, wird demnächst auch die Cornelius-Statue, welche der Professor Calandrelli in Marmor ausführt, als neuen Schmuck erhalten. Sie zeigt den großen Künstler im kurzen Arbeitsrock, über den ein weiter Mantel geworfen ist, in aufrechter, edler Stellung.

Zeitschriften.

The Academy. No. 298. 299.
Cesnola, Cyprus: its ancient cities, tombs and temples, von C. T. Newton. — Report of the committee of the british academy in Rome. — Shakespeare and Eugène Delacroix, von Ph. Burty. — The old master exhibition in London, von Jean Paul Richter. — The Wellington monument in St. Paul's. — Philipp Veit. — Art sales.

Chronique des arts. No. 3.
Deux portraits de Durer, von Ch. Ephrussi. — Les monuments de Desaix. — Une nouvelle Pompéi.

Gewerbehalle. Lief. 2.
Vergoldetes Gefäss aus Silber, aus der Renaissancezeit; schmiedeeisernes Gitter, nach Original-Zeichnungen von Klein in Salzburg aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh.; Pilaster-Kapitäl von der Casa Doria in Genua aus dem 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrh.; Teppichmuster aus dem Jahre 1474. — Moderne Entwürfe: Himmelbett; Schränkchen; Kandelaber.

Deutsche Bauzeitung. No. 7. 8.
Neues in der Berliner Bauausstellung. — Das neue Gebäude der Gemäldegalerie zu Kassel.

Journal des Beaux-Arts. No. 1.
Exposition au cercle artistique d'Anvers. — Gustave Courbet. — Toujours le tableau de Ruysdael. — Charles Gleyre, von H. Jouin.

Kunstkroniek. Lief. 3. 4.
Een kunstwerk van Alma Tadema. — Govert Camphuysen.

Kunst und Gewerbe. No. 6. 7.
Ueber Beschläge und Verschlüsse, von H. Frauberger. — Spezial-Gewerbemuseum in Schwäbisch Gmünd; Neues Kunstgebäude in Pest. — Nürnberg: Buchzeichen a. d. 16. Jahrh.; Berlin: Mündliches Verfahren vor dem Patentamt; Brünn: Mährisches Gewerbemuseum im Jahre 1877.

Inserate.

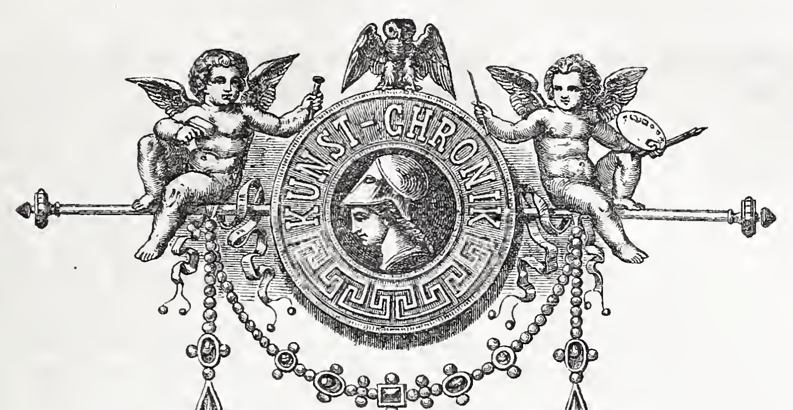
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

14. Februar



Nr. 18.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Todesbilder in Chur. — Korrespondenz: Venedig. — Wilhelm Trellenkamp †; Ferdinand Weiß †; Theophil Schuler †. — Pietro Cavallini. — Prof. Wiebe. — Tizianausstellung in Berlin; Ausstellungen moderner Gemälde in London; „Burlington Fine Arts Club" in London. — Archäologische Gesellschaft in Berlin; Die Nadel der Kleopatra. — Eine schreckliche Geschichte. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Todesbilder in Chur.

Im bischöflichen Palast zu Chur befindet sich ein grau in grau gemalter Todtentanz, den Burckhardt in seiner Beschreibung der Domkirche zu Chur (1857) so charakterisirt: „Derselbe wiederholt im Großen einen Theil der weltberühmten kleinen Holzschnitte Hans Holbein's und zwar so vortrefflich, daß man den originalen Strich des Meisters beim ersten Anblick kaum vermißt, so unwahrscheinlich auch die eigenhändige Ausführung bleibt." In der ersten Auflage meines „Holbein" (II, 1868, S. 130) erwähnte ich die Bilder kurz mit der Angabe, daß ich sie selbst nicht gesehen und mit Nennung eines Gewährsmannes, der die geistreiche Behandlung gerühmt.

S. Vögelin, der jetzt den Wandbildern eine neue Untersuchung gewidmet hat*), irrt daher, wenn er bemerkt, ich habe dieselben erst erwähnt, nachdem er seine Ansicht im „Freien Rhätier" (19. und 20. April 1876) in einigen allgemeinen Sätzen bekannt gemacht, und hatte zu dem Zusatz: „Wir wissen nicht, ob aus eigner Anschauung" keinen Grund einem Autor gegenüber, der sich zur Regel macht, es ausdrücklich anzugeben, wenn er ein in Frage kommendes Kunstwerk nicht selbst gesehen. Ich hatte die Bilder im Oktober 1869 selbst kennen gelernt und sagte in der 2. Auflage (Herbst 1876, II, S. 178): „Treffliche Kopien nach Holzschnitten aus der ältesten Folge von 40 Blatt sowie nach Dürer's Stich Ritter, Tod und Teufel. 36 Scenen, häufig je zwei und zwei in eine Komposition vereinigt."

Diese Fassung war bereits eine Ablehnung der Vögelin'schen Hypothese, die Originalkonzeption Holbein's sei in den Churer Wandbildern enthalten, diese seien vor 1525, wahrscheinlich mehrere Jahre früher, entstanden, hernach habe Holbein seine für diese Bilder gemachten Zeichnungen zum Zweck der Holzschnittsausgabe umgearbeitet, sie für das neue uniforme Format „ajustirt". Die Holzschnittausgabe könne „demnach nur in einem sehr eingeschränkten Sinne eine Holbein'sche Originalarbeit heißen." Nachdem nun Vögelin seine Annahme ausführlicher begründet hat, will ich auch meine abweichende Ansicht eingehender darlegen, wozu sein Aufsatz selbst mir das brauchbarste Material liefert.

Ein Maler, der den Auftrag erhalten, die Holbein'sche Holzschnittfolge nachzubilden, that das im möglichsten Anschluß an das Original. Seine Vorlage waren nicht die Baseler Probedrucke von 40 Blatt, sondern eine der ältesten Lyoner Ausgaben mit 41, denn die Reihenfolge entspricht letzteren genau. In den Probedrucken folgen auf die vier Blätter von der Schöpfung bis zum Adam, der die Erde baut, erst die Geistlichen, dann die Laien männlichen Geschlechts, darauf die Frauen, ferner nach dem Kinde das Blatt „Gebeine aller Menschen". Dieses ist aber in den Lyoner Ausgaben wie in den Wandbildern gleich nach den vier Einleitungsblättern eingefügt, und dann kommt die Folge nach Rang und Stand ohne Trennung der Geistlichen und der Laien wie der Geschlechter.

Von den Ausgaben mit 41 Blatt seit 1538 hat

*) F. Salomon Vögelin, Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur mit den Darstellungen der Holbein'schen Todesbilder. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Herausgegeben von der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Zürich 1878.

der Maler die lateinische von 1542 benutzt, denn nur diese hat die von ihm zu drei Einleitungsbildern reproducirten Ueberschriften: creatio, peccatum, maledictio, sowie die von der Ausgabe des Jahres 1538 im Wortlaut abweichende Bibelstelle zum Schiffer. Aus Platzmangel sind die Ueberschriften der Wandbilder öfter gekürzt; sonst kommen nur kleine orthographische Abweichungen und ein paar Versehen vor. Mitunter hat auch das Citat nach der Bibelstelle, um den Raum gleichmäßiger zu füllen, eine andere Abkürzung: Timo. statt Tim., Ecclesi. statt Eccle., und nach der Zahl ist einigemal Cap. hinzugefügt. Man wird dem Maler zutrauen, daß er diese sechs Buchstaben aus Eigenem geschöpft. Vögelin freilich findet hierin einen Anhalt, um darzuthun, des Malers Quelle könne keine der bekannten Ausgaben der Todesbilder, sondern nur eine unbekannte, schon früher existirende Sammlung von biblischen Sprüchen gewesen sein.

Bei den Bildern selbst wurde der Maler in der Treue der Wiedergabe durch den Raum beschränkt. Das Fachwerk über der Wand nöthigte ihn, alle Scenen, die siebente über der Thüre ausgenommen, paarweise zu kombiniren; die drei ersten Felder gaben sogar je zwei vereinigte Scenen als zusammenhängende Komposition. Meist ergab diese Paarung sich bequem aus der Bilderfolge, einmal aber, bei Herzogin und Krämer, fiel sie dem Gegenstande nach ungeschickt aus. Nicht für alle Kompositionen aus der Holzschnittfolge reichte die Wandfläche hin, es fehlen der Kardinal, dann der Arzt und der Sternenseher, die gerade den Raum der zweiten Thüre gefüllt haben würden, der auf andere Weise ersetzte Graf, das Jüngste Gericht und das Todeswappen. Letzteres aber könnte sich einst, statt am Ende, am Anfang, in dem jetzt leeren Felde über der ersten Thüre befunden haben. Immerhin hat der Maler so wenig wie möglich ausgelassen, die Kompositionen: Gebeine aller Menschen, Schiffer, Alter Mann hat er verkleinert im Hintergrunde anderer Bilder angebracht, und zwar an der Stelle, die sie in der gedruckten Reihenfolge einnehmen. Alle Bilder sind von derselben Seite wie die Holzschnitte, mit Ausnahme des 11., des Bischofs, aber dies Bild ist auch sonst stark verändert und auf ein sehr schmales Format reducirt, so daß auch die Hirten im Hintergrunde weniger an Zahl und abweichend in ihren Stellungen geworden.

Waren diese Modifikationen bloß aus räumlichen Gründen erfolgt, so wurden aber auch sehr einschneidende Aenderungen, die den Geist des Werkes selbst betrafen, vorgenommen. Aus der Stimmung der Reformation und des Bauernkriegs sind Holbein's Todesbilder hervorgegangen, das goß ihnen den schärferen satirischen Geist ein und gab ihrer großartigen Ironie eine gesteigerte Wirkung. Im Hause des Bischofs konnte man diesen Hohn gegen den Klerus und die römische Kirche nicht brauchen, und der Maler hatte die Aufgabe, alles gar zu Anstößige zu tilgen. Bei dem Papst fehlen zunächst die beiden Teufel, der, welcher auf ihn lauert, wie der schwebende mit dem Ablaßbrief. Den Kardinal, der beim Ablaßwucher dargestellt ist, ließ der Maler dann überhaupt fort. Bei dem Bischof ist der weglaufende Mönch unter den Hirten weggeblieben. Beim Abt sind wenigstens Inful und Hirtenstab, mit denen der Tod im Holzschnitt sich grottesk ausgestattet, unterdrückt. An die Stelle der Nonne, die am Altar kniet und sich dabei gegen ihren Buhlen umwendet, der mit der Laute auf ihrem Bette sitzt, ist ein Mädchen weltlichen Standes gesetzt, und damit ist das Motiv seines innersten Kerns beraubt, was noch andere Abschwächungen zur Folge hat. Es fehlt, durch andere Richtung der Köpfe, die Beziehung des Blickes zwischen beiden Verliebten, dann das Auslöschen der Altarkerze durch die Todesgestalt. Ebenso war nun auch die kühne politische Satire aus den Tagen des Bauernkriegs: der Tod im Bauernkittel, der gegen den Grafen das Wappenschild schleudert, ganz unzeitgemäß. Daher ward dieser Holzschnitt geopfert, und der Maler, der hier nicht Holbein nachbilden konnte, reproducirte Dürer's allbekanntes Blatt „Ritter, Tod und Teufel", das hier ziemlich willkürlich eingefügt ist. Uebrigens entlehnte der Maler auch sonst. Er benützte, wie aus Vögelin's Darstellung zu folgern ist, für die Landschaft zum Abt den Hintergrund aus dem Kupferstich „Virgil im Korbe" von Georg Pencz (B. 87). Vögelin freilich zieht vor, den Pencz gelegentlich über Chur reisen zu lassen, wo er dann aus den Wandbildern jenen Hintergrund kopirt und für seinen Stich „gedankenlos entlehnt" habe.

Andere Aenderungen, die vorkommen, sind meist nur geringe Reduktionen, wie die räumlich gebotene Beschränkung in der Breite sie mit sich bringt. Dabei von den Originalen manches aufzuopfern, wurde dem Maler um so leichter, als er die feineren Intentionen des Künstlers nicht immer verstand. Zum Nachweise müssen wir uns hier an die Proben halten, die Vögelin in Lithographien mittheilt. Daß wir dies dürfen, geht aus seinem im „Freien Rhätier" gegebenen Hinweis auf diese Publikation hervor, „welche die bedeutendsten und für die Entscheidung der Originalitätsfrage maßgebenden Bilder in einer mit höchstem künstlerischem Verständniß gefertigten Nachbildung zur allgemeinen Kenntniß bringen wird".

Tafel I zeigt die Vertreibung aus dem Paradiese sammt dem Adam, der die Erde baut. Die Zusammenfügung ist keine sonderlich geschickte, der erste Adam rennt dem zweiten gerade auf den Leib. Die Körper sind schwammig, die Gesichter skrophulös gedunsen, alle drei vorderen Figuren haben einen abscheulichen Flunsch.

Nur bei der Eva käme das nach Vögelin's Angabe auf Rechnung der Reproduktion. Das verkürzte Gesicht des fliehenden Adam, durch den Holzschneider nicht fein genug ausgeführt, ist freilich für Vögelin im Holzschnitt „fast affenhaft verzerrt", im Wandbilde „voll und schön". Da oben nicht genug Platz war, ist der Engel bei der Vertreibung zu sehr zusammengeschoben; statt kräftig auszuholen, macht er nur eine handlungslose Geste mit dem Schwert. In der zweiten Gruppe ist bei dem rodenden Adam die kräftige Aktion vorwärts lahmer, und der Tod, statt sein Werkzeug ebenfalls schräg zu halten, bohrt es senkrecht herab. So ergiebt sich der Anschein, als ob er, wie Vögelin will, Adam's Werkzeug untersperre. Auf dem Holzschnitt ist davon keine Rede, der Tod äfft den Menschen. Das ist sein Brauch überhaupt (Jak. Grimm, Deutsche Mythologie, Kap. 22). Wollte der Tod der Arbeit Adam's Halt gebieten, so hieße dies: er nimmt ihn gleich darauf mit, Adam's Ende ist da. Holbein hat das nicht gemeint. Er zeigt das Paar in der ersten Zeit nach der Vertreibung, Eva hat nur ein Kind, den Kain, an der Brust. Der Maler in Chur hat zwar durch einen älteren, an die Mutter gelehnten Knaben das Pärchen zu Kain und Abel vervollständigt. Aber nähme man selbst an, im Holzschnitt sei der dritte Sohn Seth gemeint, so paßte auch dafür die Darstellung von Adam's Ende nicht, denn nach Seth's Geburt lebte Adam nach der Schrift noch 800 Jahre. In diese schon gedrängte Komposition ist nun noch rechts oben, bei Aufopferung des charaktervollen Landschaftshintergrundes, das Beinhaus geklemmt, in ganz kleinen Gestalten und in der Figurenzahl vereinfacht. So ging die merkwürdige Gestalt mit den Resten der Tracht eines Lebenden, der langen Schaube, dem Cylinder-Filzhut verloren. Vögelin hilft sich freilich, er läßt den Holzschneider nur aus Mißverständniß statt einer Schaufel den Hut anbringen und hat übersehen, daß dieser zum Wesen des Bildes gehört, daß dieser grottesken Maskerade die Weiberhaube der Todtengestalt mit Hängebrüsten am Rande entspricht. Den Spitzbogen der Kapelle hat der spätere Maler durch den Rundbogen ersetzt.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Venedig, Anfang December 1877.

Dr. H. Janitschek hat im letzten Septemberhefte dieser Zeitschrift in seinem Aufsatze über Paolo Veronese und die Fresken in der Villa des Conte Emmo-Capodilista (nicht Emmo Treves) in Fansuolo mit der ihnen gebührenden Wichtigkeit behandelt. Bis jetzt hatten nur Wenige von diesen Fresken eine Ahnung. Umsomehr dürften sich die Leser dieser Zeitschrift über die Nachricht freuen, daß in kürzester Zeit ein Werk erscheinen wird, welches in 40 großen Heliotypien mit begleitendem Texte die Villa illustrirt. Es wird dieses Werk bei dem Verfertiger der Heliotypien, dem Architekten G. B. Brusa in Venedig, im Selbstverlage erscheinen und zwar in Lieferungen, deren jede fünf Blatt enthalten dürfte. Die erste Lieferung wird eine Auswahl der verschiedenartigen Darstellungen in den Sälen der Villa geben. In der Vortrefflichkeit der Wiedergabe ist Brusa, selbst enthusiastischer Künstler, den Besten beizuzählen, welche sich bis jetzt mit solchen Reproduktionen von Bildern direkt befaßt haben. Nur war es sehr schwer, die richtige Auswahl zu treffen und derselben Zügel anzulegen. Am liebsten hätte Brusa Alles gegegeben, wodurch jedoch das Werk allzu umfassend geworden wäre. Der getroffenen Auswahl können wir nur Beifall spenden. Da sämmtliche Fresken nicht Decken- sondern Wandbilder sind, fiel eine der Schwierigkeiten, welche sonst zu bewältigen sind, weg, wenngleich oft sehr hoch angebrachte Giebelfiguren für den Apparat schwer zu erreichen waren. Hoffen wir, daß es dem vielseitig beschäftigten Manne gelingen werde, uns recht bald mit dem genannten Werke zu erfreuen!

Während wir dies schreiben, kann die von ihm unternommene Restauration des Palazzo Dolfino bei S. Pantaleone, Ponte Foscari, als beendet betrachtet werden. Durch Jahrzehnte hindurch als gefährliche Ruine bekannt, enthielt dieser Palast Wandgemälde auf Leinwand, welche Niemandem anders als Tiepolo zugeschrieben werden. Sie wurden von dem Antiquar Guggenheim, welcher den Palast billig an sich brachte, nach St. Petersburg verkauft. Von Guggenheim kaufte Brusa den seines schönsten Schmuckes beraubten Palast, welcher jedoch in seinem Hauptsaal noch eine prachtvolle barocke Deckenmalerei, freilich in schrecklichem Zustande, beherbergte. Dieser Hauptsaal nimmt ein ganzes Stockwerk mit riesigen Rundbogenfenstern ein. Brusa that es in der Seele leid, daß die großartige Deckenfreske der Zerstörung anheim fallen sollte. Er unternahm es, die wie ein Segeltuch herabhängende Malerei wieder zu befestigen. Es gelang ihm, dieselbe so restauriren zu lassen, daß sie heute in voller Pracht wieder von der Herrlichkeit des vergangenen Jahrhunderts zeugt. Die aus dem 17. Jahrhundert stammende Façade des Palastes restaurirte Brusa in prächtigem Material, ohne den Kanal abzusperren, die ganze gegen 75′ hohe Façade unterfahrend. Die entblößten Wandflächen des genannten Saales bekommen eben jetzt neuen Frescoschmuck.

Gegen den Garten des Palastes erbaute Brusa ein Treppenhaus, welches dem Palast fehlte, legte vor den Festsaal ein Vestibül und errichtete einen Hinterbau, welcher die bei festlichen Anläßen nöthigen Nachbarräume enthält. Außerdem legte der Architekt, ge-

trennt von diesem Komplex, gegen Norden mit weitem freiem Blicke vier Ateliers an, an welchen Venedig bis jetzt sehr fühlbaren Mangel hatte. So bedurfte es des unternehmenden Mailänders, um Venedig und der Kunst diesen schönen Palast nicht nur zu retten, sondern ihn zugleich auch modernen Zwecken dienstbar zu machen.

Der ältern Patrizierfamilie Querini diente er Jahrzehnte lang als Steinbruch, so daß, als er in Brusa's Besitz kam, keine einzige Treppenstufe von Stein mehr vorhanden war und Nothleitern mitten durch die gemalten Decken hindurch gesteckt waren, um in die obern Stockwerke zu gelangen. — Wie wir mit Vergnügen hören, beabsichtigt Brusa im nächsten Frühjahr die herrlichen Fresken in Maser ebenfalls heliotypisch zu vervielfältigen, welche bis jetzt nur in sehr ungenügender Weise als rußige Photographien vorhanden sind. — Möchte ein recht lebhaftes Interesse der Kunstfreunde diesem zweiten mit großen Opfern verbundenen künstlerischen Unternehmen entgegenkommen!

Da wir oben die Familie Querini genannt, so nehmen wir mit Vergnügen Gelegenheit, den Besuchern Venedigs mitzutheilen, daß dieselbe sich in den letzten Jahren andererseits um die Stadt sehr verdient gemacht hat. Venedig besitzt durch die Municicenz des 1869 verstorbenen Giovanni Querini-Stampalia eine werthvolle Gemäldegalerie mehr. Der genannte Edelmann hat seinen Palast mit Allem, was derselbe an Bildern, Kostbarkeiten, Büchern enthielt, der Stadt unter der Bedingung vermacht, daß die Sammlungen dem Publikum unentgeltlich nutzbar gemacht werden. Es wurde ferner festgesetzt, daß die Bibliothek, stets vermehrt, allabendlich in ihren prachtvollen hell erleuchteten Räumen dem Lernbegierigen ein Asyl der schönsten Art gewähre. Ein alljährlicher Konkurs ermöglicht jungen Künstlern, sich durch Werke der Malerei und Bildhauerei hervorzuthun und solche zu hohem alljährlich festgesetztem Preise in die Sammlung aufgenommen zu sehen.

Daß die „Fondazione Querini-Stampalia" bis jetzt mit diesen Konkurrenzen dem Publikum gegenüber wenig Ehre eingelegt hat, trotz der ausgesetzten hohen, wahrhaft fürstlichen Preise, ist nicht Schuld des edlen Erblassers, aber vom Standpunkte der Kunst aus tief zu beklagen. — Auf die Sammlung alter Bilder, welche von den Fremden kaum dem Namen nach gekannt ist, möchten wir nächstens einmal zurückkommen und mit diesen Zeilen nur zum Besuche der Sammlung und Bibliothek auffordern. A. Wolf.

Nekrolog.

B. **Wilhelm Trellenkamp**, Historienmaler in Düsseldorf, starb nach längern Leiden den 14. Januar 1878 im Krankenhause der barmherzigen Schwestern in Orsoy. Er war geboren im Jahr 1826 in Sterkerade im Regierungsbezirk Düsseldorf, und empfing seine Ausbildung auf dem Lehrerseminar zu Kempen, nach deren Vollendung er als Elementarlehrer in Krefeld angestellt wurde. Erst 1852 war es ihm vergönnt, seinem Wunsch, sich der Kunst zu widmen, folgen zu können. Er bezog die Düsseldorfer Akademie, deren sämmtliche Klassen er durchlief und arbeitete später im eignen Atelier. Trellenkamp malte hauptsächlich religiöse Historienbilder, die sich durch strenge Zeichnung, gute Farbe und edle, ernste Auffassung verdiente Anerkennung erwarben. Hervorzuheben sind: „Christus mit seinen Eltern auf dem Wege nach Jerusalem zum Osterfest" (1864, in Privatbesitz in England) — „Saul und David" und die beiden großen, im Auftrage des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen" gemalten Altarbilder „Die Himmelfahrt Mariä" (1859) für die katholische Kirche in Tilsit und „Christus am Oelberg" (1866) für die neuerbaute Kirche in Groß-Lassowitz, denen sich einige schöne Kartons zu Glasfenstern anreihen, wie die „Himmelfahrt Mariä" für das Hauptchorfenster der gothischen Kirche zu Gusdorf bei Grevenbroich u. A. Auch lieferte er verdienstliche Entwürfe für die Konkurrenz zur Ausschmückung des Rathhaussaales in Krefeld (1867), die man vielleicht zur Ausführung gewählt hätte, wenn sie nicht zum ersten Termin zu spät gekommen wären. Zum zweiten aber konnte Trellenkamp, durch Krankheit behindert, die erforderlichen Farbenskizzen nicht rechtzeitig vollenden. Von seinen Portraitgemälden zeichnet sich das Bildniß seines Jugendfreundes, des bekannten Volks- und Jugendschriftstellers Wilhelm Herchenbach vortheilhaft aus. Trellenkamp war ein Mensch von edlem Streben und zähem Charakter. Er lebte, häufig von Krankheit heimgesucht, sehr abgeschlossen und zurückgezogen, war aber Allen, die ihm näher traten, ein treuer, anhänglicher Freund.

Ferdinand Weiß †. Am 23. Januar ist der Maler Ferdinand Weiß nach längerer und schwerer Krankheit in Berlin, wie die „Ger.-Ztg." meldet, gestorben. In ihm verliert der „Verein Berliner Künstler" eines seiner tüchtigsten, seit Begründung des Vereins für Erhaltung und Förderung desselben rastlos thätigen Mitglieder, die Kunst einen ihrer würdigsten Vertreter. Er vor Allen war es, welcher die ernsten wie die heiteren Feste des Künstlervereins veranstalten half, ihnen frische Kräfte zuzuführen und eine höhere Weihe zu geben wußte. Als Künstler hat er sich zwar keinen berühmten, aber einen geachteten Namen erworben, sowohl durch seine Leistungen als Portraitmaler als namentlich durch seine Illustrationen, welche er zu der im Verlage von Ebner und Seubert (in Stuttgart) erschienenen „Kostümkunde" seines Bruders Hermann Weiß lieferte. Die Zeichnungen dieses für Gelehrte und Künstler gleich wichtigen Werkes gehören zu dem Besten, was auf diesem Gebiete jemals geleistet worden ist.

Todesfälle.

Der elsässische Genremaler **Theophil Schuler**, der als Illustrationszeichner eine fruchtbare Thätigkeit für französische Verleger entwickelte, ist im Januar in Straßburg gestorben.

Kunstgeschichtliches.

Pietro Cavallini. Bisher kannte man nur ein Dokument, welches auf die Thätigkeit des Pietro Cavallini Bezug nimmt. Es ist dies jenes, welches von Wilhelm Schulz in seinen „Denkmälern der Kunst des Mittelalters in Unteritalien" publicirt ward. Darnach stand Pietro Cavallini im Jahre 1308 in Diensten des Königs Robert von Neapel; leider ist jede Spur seiner dortigen Thätigkeit verschwunden. — De Rossi ist es nun gelungen, dem ein neues Zeugniß hinzuzugesellen, welches die Ueberlieferung zu historischer Gewißheit erhebt, daß Pietro Cavallini der Künstler der Mosaiken sei, welche die innere Zone der Absis von Sta. Maria in Trastevere zieren. Er fand nämlich in der linken Ecke des umrahmenden Streifens folgendes Zeichen: ✝Ⓟ Vgl. De Rossi, Musaici Cristiani, fasc. VII und VIII. Es liegt auf der Hand, daß dies P innerhalb des mit einem Kreuzchen versehenen Kreises nur auf den Künstler gedeutet werden kann, zumal der Donator nicht ein Petrus, sondern

Bertoldus filius Petri aus dem Hause der Stefaneschi gewesen. — Eine willkommene Erläuterung dieser Thatsache bietet ein Aufsatz von G. Navone im 2. fasc. des neu gegründeten und — so weit die bisher erschienenen 3 fascicoli ein Urtheil gestatten — trefflich geleiteten römischen Archivio della Società Romana di Storia Patria (In Roma, presso la Società 1877): Di un musaico di Pietro Cavallini, wo auf Grundlage sorgfältiger Quellenforschung die Geschichte der Familie der Stefaneschi erzählt wird. — Mit de Rossi's Entdeckung und Navone's Forschungsresultaten ist es dann auch entschieden, daß die von Antonio Eclissi im Jahre 1640 noch vorgefundenen Reste einer Inschrift:

. . . VS . , . . . IT PETRVS

nur als: hoc opVS fec IT PETRVS

ergänzt werden können. Damit ist die Autorschaft des Pietro Cavallini diesen Mosaiken gegenüber außer Frage gestellt. Die Entstehung derselben wird in das Jahr 1290 zu setzen sein (vgl. Crowe & Cavalcaselle I, S. 91). H. J.

Personalnachrichten.

Berlin. An Stelle des verstorbenen Prof. Lucae ist Prof. Wiebe als Direktor der Berliner Bauakademie berufen worden und hat sein neues Amt bereits angetreten.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Tizianausstellung in Berlin.** Zur Erinnerung an die vierhundertjährige Wiederkehr des Geburtsjahres Tizian's hat der „Verein Berliner Künstler" dem großen Meister eine schöne Huldigung in seinen bescheidenen Räumen bereitet. Man weiß, daß es dem Verein Berliner Künstler noch immer nicht gelungen ist, sich ein eignes Heim zu schaffen, ähnlich dem, wie es die Wiener Künstlerschaft schon seit Jahren besitzt. Die Hoffnung, welche auf eine im Jahre 1874 veranstaltete Lotterie gesetzt wurde, ist ebenso gescheitert, wie manches andere Unternehmen zur Begründung eines Baufonds. Der „Mann mit zugeknöpften Taschen" spielt nirgends eine größere Rolle als in Berlin, wenn es gilt, etwas für die Künste zu thun. Etwa 80,000 Thaler sind bei der Verloosung für die Vereinskasse abgefallen. Neuerdings hat der Verein aus Beisteuern seiner Mitglieder eine Sammlung von Handzeichnungen in Lichtdruck unter dem Titel „Bausteine" publicirt. Aber auch dieser Versuch hat bis jetzt noch keinen sonderlichen Erfolg gehabt. Der Verein muß sein Ausstellungslokal also nach wie vor auf einen langen, schmalen Saal und zwei kleine Zimmer beschränken. Die Hälfte dieses Langsaales und eines der Zimmer hat die Tizianausstellung aufgenommen. Dem Aufrufe des Vereins ist eine stattliche Zahl von Künstlern und Sammlern, an der Spitze die kgl. Akademie der bildenden Künste gefolgt und hat eine große Zahl von Oelkopien, Studien in Oel und Aquarell, Zeichnungen, Stichen, Holzschnitten und Photographien eingesandt, so daß dem Besucher ein ziemlich umfassender Ueberblick über die kolossale Thätigkeit des seltenen Mannes geboten wird. Die himmlische und die irdische Liebe, die Himmelfahrt Mariä, Maria's Tempelgang und die Grablegung sind diejenigen Gemälde, die, nach der Zahl der ausgestellten Kopien zu urtheilen, unsere Maler am meisten gereizt haben. Wir begegnen darunter Kopien von Henneberg, Oskar Begas, Plockhorst, Breitbach, Schauß u. a. Von ganz besonderem Interesse sind drei Ansichten von Tizian's Heimath Cadore von der Hand des trefflichen Landschafters Karl Hummel in Weimar, eine größere in Oel und zwei kleinere in Aquarell. Es war dem Maler darauf angekommen, ein möglichst getreues Abbild von dem Valle di Cadore und den charakteristischen Formen der umgebenden Dolomitfelsen, welche auf Tizian einen unauslöschlichen Eindruck geübt und sein ganzes Leben hindurch reiche landschaftliche Motive boten, zu gewinnen. In einer begeisterten Rede, welche Direktor Dr. Jordan, als der Uebersetzer der Crowe-Cavalcaselle'schen Tizianbiographie der Berufenste dazu, bei der feierlichen Eröffnung der Ausstellung hielt, lenkte er die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer gerade auf diese Einwirkung der Heimath Tizian's auf den Geist des Künstlers. In einer seiner herrlichsten Schöpfungen, auf dem Märtyrertode Petri, erheben sich in weiter Ferne die Dolomitfelsen der Friauler Alpen, welche das stille Thal von Cadore überragen. Durch den ernsten Hintergrund, welcher eine menschenleere Fläche abschließt, wird der Eindruck der ergreifenden Handlung noch wesentlich erhöht. — Bildhauer Herter hat eine Büste Tizian's modellirt, welche den Mittelpunkt der Ausstellung einnimmt. Zu der Feier, die am 2. Februar stattfand, hatte sich eine sehr große Zahl von Künstlern und Schriftstellern versammelt. Jordan's schwungvolle Rede, welche ein fesselndes, farbenschillerndes Bild von dem Entwicklungsgange des nach seiner Meinung größten der italienischen Maler entwarf, wurde mit einem Enthusiasmus aufgenommen, wie er in Berlin bei Kunstangelegenheiten nur selten und auch dann nur unter Künstlern vorkommt.

A. **Die diesjährigen Ausstellungen moderner Gemälde in London** sind zahlreicher als gewöhnlich beschickt, doch findet sich unter dem Neuen wenig wirklich Bemerkenswerthes. Die „Dudley Gallery" veröffnete ihre 11. Winter-Ausstellung mit einer Sammlung von nahezu 500 Oelgemälden. Die 25. Jahres-Ausstellung der „British and Foreign Artists" umfaßte 200 Arbeiten, und obgleich die Ausstellung in der sogenannten „French Gallery" stattfand, war doch eine lange Reihe von deutschen, holländischen und belgischen Malern vertreten. Der Inhaber dieser Galerie, Mr. Wallis, ist vor Kurzem von einer Reise nach Deutschland zurückgekehrt, bei welcher Gelegenheit er vorzugsweise das Atelier von Gabriel Max und anderer Münchener Maler besuchte. Die Nachfrage nach deutschen Kunstschöpfungen nimmt in London von Tag zu Tag zu, indeß ist der Kunstmarkt noch immer wenig belebt. — Die „Society of Painters in Water Colours" eröffnete ihre 16. Ausstellung mit nicht weniger als 461 Skizzen und Studien ihrer Mitglieder und das „Institute of Painters in Water Colours" bot in seiner 12. Winterausstellung 361 Nummern. Die Säle dieser Galerien sind immer gefüllt, weil die Aquarelle bei ihrem kleinen Umfange und ihren gefälligen Motiven zur Ausschmückung der Gesellschaftsräume in englischen Wohnungen stets gesucht werden. — Die effektvollen Illustrationen zu Goethe's Faust von Liezen-Mayer sind in den Originalkartons ausgestellt und erfreuen sich bei den Kunstverständigen Londons einer wohlverdienten günstigen Beurtheilung. Am bemerkenswerthesten unter den gegenwärtig eröffneten Ausstellungen sind die Gemälde-Ausstellungen älterer Meister in der „Royal Academy" und in der „Grosvenor Gallery". Auf beide kommen wir zurück.

A. **Der „Burlington Fine Arts Club"** in London eröffnete die Saison mit einer Sammlung werthvoller Kupferstiche von Hans Sebald Beham, zu welcher die Mappen der Herren Mitchell, Fisher u. A. beigesteuert haben. Der Club hat sich ein besonderes Verdienst erworben durch die von ihm veranstaltete Ausstellung von Gemälden des verstorbenen Malers Raven, der unlängst in den Wellen eines Sees, den er zu malen beabsichtigte, den Tod fand. Raven hatte sich Turner zum Vorbilde genommen; seine Kompositionen sind poetische Träumereien von zarter Färbung und harmonischer Linienführung. Von Seiten der königlichen Akademie nicht anerkannt, theilt er das Loos vieler englischer Maler, welche erst nach ihrem Tode zu verdientem Ansehen kommen.

Vermischte Nachrichten.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. Am 9. December beging die Gesellschaft die Feier des Geburtstages Winckelmann's, welche Herr Schöne nach einigen begrüßenden Worten des Vorsitzenden, Herrn Curtius, damit einleitete, daß er, anknüpfend an die durch Winckelmann begründeten regen Beziehungen zwischen der Archäologie Italiens und Deutschlands, einen Vortrag über den Architekten Carlo Promis aus Turin, geb. 1808, gest. 1873, hielt. Er schilderte die hervoragenden Verdienste des Mannes um Erkenntniß des antiken Bauwesens und insbesondere der italischen Städteanlagen, welche durch seine Monographien über Alba Fucense, Aosta und Turin eine weitgehende Förderung erfahren haben. Bei aller Würdigung der Bedeutung Promis' für die Epigraphik, insbesondere für die Piemonts, welche in den betreffenden Abschnitten des Corpus inscriptionum latinarum ihre Anerkennung gefunden habe, glaube der Vortragende das Hauptgewicht auf die der Baugeschichte

gewidmeten Studien von Promis legen zu müssen, welche für alle ähnlichen Untersuchungen als Muster gelten dürften. — Herr Mommsen schloß noch einige Worte des Andenkens an Promis an, die auf persönlicher Erinnerung beruhend besonders der Eigenart seines furcht- und selbstlosen Charakters galten. Sodann legte derselbe den 3. Band von G. B. de Rossi's Roma sotteranea vor mit dem Bemerken, daß die Jahresrückschau des Winckelmannstages es erfordere, dieses jetzt zu wenigstens theilweisem Abschluß gelangten Meisterwerkes zu gedenken. Er hob hervor, daß die römischen Katakomben und insbesondere die unmittelbar unter dem römischen Bischof stehende des Callistus ein Arbeitsfeld darstelle, dessen gleichen in der Denkmälerforschung nicht wiederkehre. Während sonst durchgängig, selbst in Pompeji, wir uns mit einzelnen von ihrer ursprünglichen Oertlichkeit losgelösten Nummern zu beschäftigen hätten, seien aus jener Grabstätte, um nur von den christlichen Denkmälern zu sprechen, gegen 5000 Inschriften hervorgegangen, von denen ein großer Theil ihrem ursprünglichen Platze nach genau bekannt sei. Es trete hinzu theils die große Anzahl von sicher datirten Inschriften, die von der Anlage der Gräberstätte um 200 n. Chr. bis zu der Mitte des 6. Jahrhunderts reichen, theils die successive Ausführung der einzelnen Abtheilungen der gesammten Anlage, deren Vorrücken sich oft von Decennium zu Decennium konstatiren lasse. So biete sich hier zunächst für die Epigraphik, dann aber auch für Malerei und andere Gebiete eine in gleicher Ausdehnung kaum wiederkehrende Möglichkeit chronologischer Präcisirung. Es sei Rossi gelungen, die großen Zeitgrenzen zu ermitteln, namentlich aber schlagend festzustellen, daß die Bestattung in den Katakomben mit dem Jahre der Einnahme Roms durch Alarich (410 n. Chr.), die in den Friedhöfen oberhalb der Katakomben während des Gothenkrieges (um 560) aufgehört habe; es sei ihm ferner gelungen, für eine große Anzahl von Einzelheiten, z. B. das Monogramm des Namens Christus, die Grabformeln, das Auftreten des Glasgefäßes u. s. w. die Entwickelung nach festen chronologischen Grenzen nachzuweisen und, trotzdem bei manchem Einzelnen Widerspruch möglich sei, im Allgemeinen Grundlinien und Regeln hinzustellen, welche der Wissenschaft bleibend erworben sein werden. — Herr Curtius legte zwei Blätter der vom preußischen Generalstabe in dankenswerthester Weise geförderten neuen Aufnahme von Attika vor, den Kaupert'schen Plan des südwestlichen Theils von Athen im Maßstab von 4000 und einen von Herrn Premierlieutenant v. Alten gefertigten Plan der Häfen. Er theilte zugleich mit, daß die dritte Sektion (Hymettos) noch in diesem Jahre in Angriff genommen werden wird. Zweitens zeigte er die von Herrn Bohn herrührende Durchzeichnung des Bronzereliefs, das vor der Westseite des Zeustempels in Olympia gefunden ist: ein Relief in 4 Streifen übereinander, in hoch alterthümlichem Stil, welches uns die Darstellungen vom Kypseloskasten und die Kunst des Gitiadas zu veranschaulichen dient. Endlich wies er auf die eben erschienene Publikation einer Auswahl der schönsten Tanagräischen Thonfiguren hin, welche im Auftrage des archäologischen Instituts Herr Kekulé besorgt hat. Diese reizenden Erzeugnisse antiker Kleinkunst liegen hier in einer ihrer Anmuth gerecht werdenden, meist farbigen Wiedergabe vor und nicht nur ist der Wissenschaft in diesen Abbildungen eine treue Sammlung höchst anziehenden Materials, sondern auch dem Kunstgenusse hohe Befriedigung geboten. — Herr Conze sprach über den alten Haupttempel von Samothrake, dessen Reste durch die zweite österreichische Expedition im Jahre 1875 aufgedeckt wurden. Der Vortragende legte dar, wie gerade über diesen Kernpunkt der Topographie der Heiligthümer auf Samothrake eine durchaus falsche Annahme bestand, wie dann gleich beim Beginne der Ausgrabungen sich unwiderleglich zeigte, daß der Tempel an der Stelle, an welcher man ihn bis dahin suchen zu sollen geglaubt hatte, keinenfalls gelegen habe, und wie erst ganz am Schlusse der fünfwöchentlichen Ausgrabungsarbeiten, und zwar ungesucht, die wirkliche Lage an's Licht trat. Die hierfür beweisenden und für Geschichte des Kultus und der Kunst mannigfach lehrreichen Ueberreste, welche sich vorfanden, wurden charakterisirt, für ausführlichere Kenntnißnahme aber die vom Vortragenden gemeinsam mit den Professoren Hauser und Benndorf vorbereitende Publikation verwiesen, welche einen zweiten Band der bereits im Jahre 1875 im Verlage von Gerold's Sohn in Wien erschienenen „Archäologischen Untersuchungen auf Samothrake" bilden wird. Herr Hübner gab zum Schluß eine Uebersicht über den jetzigen Stand unserer Kenntniß des großen römischen Grenzwalls in Deutschland, der sich von der Mündung der Altmühl in die Donau unweit Regensburg bis etwa an die Mündung der Sieg in den Rhein erstreckt hat; zur Erläuterung diente eine von Professor Kiepert in großem Maßstabe entworfene Karte.

A. Die „Nadel der Kleopatra", welche nach ihrem Mißgeschick nunmehr sicher in England gelandet ist, war der Anlaß zu vielen Erörterungen in wissenschaftlichen und Kunstblättern Londons. Die Hieroglyphen wurden gedruckt und interpretirt; jedoch konnte man sich bis jetzt noch nicht über den Platz, auf welchem der Obelisk nach seiner Ankunft in London aufgestellt werden könnte, einigen. Einige Schwierigkeiten wird der Transport durch die engen und belebten Verkehrsstraßen jedenfalls verursachen, und dies ist wohl der Grund gegen die in anderer Beziehung zweckmäßige Aufstellung auf dem freien Platze vor dem „British Museum", dessen klassische Façade und dessen Sammlungen an Alterthümern mit dem Obelisken von den Ufern des Nils einigermaßen übereinstimmen würden. Ein großer Theil des englischen Publikums ist für den freien Platz des Yard-Palastes, der von der Westminster-Hall und den Parlamentshäusern eingeschlossen wird. Gegen diesen Platz ist jedoch der Einwand erhoben worden, daß die Architektur dieses imposanten Gebäudekomplexes durchweg gothisch ist. Indessen ist durch die Aufstellung eines Modells in der Größe des Originals wahrscheinlich geworden, daß der Monolith hier seinen bleibenden Platz finden wird. Ein praktischer Gesichtspunkt für die Wahl dieser Stelle ist der Umstand, daß die Nähe des Themse-Ufers den Transport zu Wasser sehr bequem machen würde. London würde nicht schlecht dabei fahren, wenn es dem Beispiele Roms folgte, wo man auf den freien Plätzen und Straßen nicht weniger als zwölf Obelisken in der Größe von 105 bis 117 Fuß aufgestellt findet. Jemand, der auf dem Monte Pincio steht, kann von dort aus vier dieser Monolithe mit einem Blick übersehen. Rom bietet, was Situation und Umgebung anbelangt, mehr wohlgestaltete Plätze als irgend eine Stadt der Welt. London möge durch dieses Beispiel ermuthigt werden, den Obelisken ohne Rücksicht auf die umgebende Architektur an irgend einem geeigneten Platze aufzustellen, da ein solcher sich immer gut ausnehmen wird, gleichviel ob der architektonische Hintergrund klassische, mittelalterliche oder Renaissance-Formen zeigt. Man scheint übrigens in London die Wichtigkeit des Unterbaues und des struktiven und dekorativen Beiwerks zu unterschätzen; in Rom dagegen ist beim Unterbau nach architektonischen Grundsätzen verfahren worden; man gab dem Sockel eine Höhe, die den dritten Theil des Monoliths nicht selten erreicht. Die italienischen Architekten haben außerdem sich eifrig bemüht, durch die Profilirung des Unterbaues eine lebendige Wirkung hervorzurufen, sind aber in der Periode der Renaissance mit den Dekorationen und Zuthaten von Bronze bisweilen einen falschen Weg gegangen. In London jedoch liegt die Gefahr auf der andern Seite; man scheint dort die Absicht zu haben, die „Nadel der Kleopatra" ganz ohne ohne irgendwelche Verzierung, so wie sie ist, aufzustellen.

Eine schreckliche Geschichte.

Die in No. 12 d. Bl. unter dem Zeichen der Waage erschienene Kritik eines aus gelegentlichen Feuilleton-Artikeln zusammengesetzten Buches über die Historische Ausstellung der k. k. Akademie in Wien hat, wie es scheint, einige der Herren Mitarbeiter an jenem Buche in eine beklagenswerthe Aufregung versetzt, die sich zunächst in einem Drohbriefe des Herrn Kábdebo an den mitunterzeichneten Verleger und verantwortlichen Redakteur Luft machte.

Dieses Schreiben erhob nicht etwa Widerspruch gegen bestimmte Behauptungen des Recensenten mit dem Ersuchen um Aufnahme einer Antikritik, die abzudrucken Gesetz und literarischer Anstand geboten hätten, — nein — Herr K. protestirt lediglich gegen die beleidigende politische Tendenz

des Angriffs und versteigt sich zu der ungeheuerlichen Anklage, „der Redakteur (worunter natürlich der Herausgeber gemeint ist) habe mit Aufnahme des fraglichen Artikels die Taktlosigkeit begangen, Regierung, Land und Leute in Oesterreich lächerlich machen zu wollen.“

Nachdem der mitunterzeichnete Verleger sich die Augen gerieben, ob er auch richtig gelesen, sodann aber dem Briefsteller in allen Folgerungen, die er aus seiner Behauptung zu ziehen für gut fand (z. B. daß es für einen k. k. Professor und Beamten sehr unanständig sei, sich also an seinem Adoptivvaterlande zu versündigen), recht gegeben, suchte er sich über das grausige Strafgericht, welches Herr K. im Tone der Kassandra der Zeitschrift für bildende Kunst und dem sonstigen Seemann'schen Verlage zu guterletzt voraussagte, mit den Worten des Dichters zu trösten: „Des Lebens Unverstand mit Wehmuth zu genießen, ist Tugend und Begriff“ — las hierauf den die politische Bedeutung des österreichischen Staates zu Grunde richtenden Artikel noch einmal mit der Aufmerksamkeit eines Inquisitors durch und schrieb dann Herrn K. etwa Folgendes:

„Sehr geehrter Herr! So lange Sie nicht den Beweis führen, daß Oesterreich identisch ist mit den drei oder vier sehr ehrenwerthen Männern, die das unglückliche Buch über die Ausstellung der k. k. Akademie auf dem Gewissen haben, bedauere ich in eine Auseinandersetzung mit Ihnen nicht eintreten zu können. Wie ich zu meinem Leidwesen sehe, ist Ihr Brief „vom Krankenlager“ datirt. Es bleibt mir also nichts übrig, als Ihnen gute Besserung und dazu etwas von jener Gemüthsruhe zu wünschen, mit welcher ich den angekündigten fürchterlichen Folgen der vermeintlichen Taktlosigkeit des Herausgebers der Zeitschr. f. b. K. entgegensehe.

Mit Hochachtung

E. A. Seemann.“

Der Wunsch guter Besserung scheint nicht in Erfüllung gegangen zu sein, denn die Wiener Abendpost bringt in ihrer Nummer vom 17. Januar ein „Eingesandt“, in welchem u. A. folgende erbauliche Sätze zu lesen sind:

„Die gefertigten Mitarbeiter des genannten Buches erachten es vollständig unter ihrer Würde, sich auf einen derartigen, aus persönlichen Motiven entsprungenen Angriff im Style des Verfassers einzulassen, so reichliches Material ihnen dessen Irrthümer so wie sein ungereimter Ideengang auch zur Entgegnung darbieten würden. Das Hereinzerren des politischen Gesichtspunktes in eine rein fachliche Angelegenheit läßt die eigentliche Absicht auch in der Hülle erkennen, so daß seine Detailbemängelungen, die, nebenbei gesagt, höchst mühsam aufgestöbert und wirkungslos sind, sich bloß als vorgeschützt erweisen, um für den Hauptzweck einen Anlaß zu finden.

Nachdem (!) wir den „Mann mit der Waage“ nicht kennen, so halten wir uns an den Redakteur, weil er einem die österreichische Kunst und die Vertretung des österreichischen Gedankens überhaupt verhöhnenden Artikel wohlwollend Raum in seinem Blatte bot. Weiß der Anonymus nichts von einer österreichischen Kunst, so kann dies nach den von ihm gegebenen Wissensproben nicht überraschen, daß aber Herr Dr. v. Lützow in der langjährig von ihm bekleideten Stellung eines Professors der Kunstgeschichte und Bibliothekars an der ersten österreichischen Hochschule der Künste im Laufe seiner Studien die Existenz einer den Anderen ebenbürtigen Kunst Oesterreichs auch noch nicht kennen gelernt hat, das überlassen wir getrost der öffentlichen Kritik. Die Gründe, welche ihn bestimmten, einen Artikel zu begünstigen, der die Vertretung des österreichischen Standpunktes in der Kunstliteratur zu unterdrücken sucht, sind uns in wissenschaftlicher Hinsicht, mit Bezug auf die Thatsachen, nicht faßbar.

Wenn ihm aber der sogenannte österreichische Standpunkt lächerlich erscheint, so erklären wir ihm offen, daß wir auf diesem verhöhnten Standpunkte stehen und stehen bleiben, daß er uns überall finden wird, wo es gilt, denselben unserer wissenschaftlichen Ueberzeugung gemäß und ohne Geringschätzung des Fremden auf dem Gebiete der Kunstforschung zu vertreten. Vielleicht gelingt es Herrn Dr. v. Lützow noch nach weiteren eingehenderen Studien, sich von der Binde des Vorurtheils zu befreien, und, ohne auch gerade auf jenem verhöhnten Standpunkte zu stehen, eine österreichische Kunst zu finden.“

Unterschrieben ist dieser Erguß, außer von dem vielversprechenden Herrn Kábdebo, noch von Herrn — Dr. Albert Ilg, dem die Unterzeichneten zu dem ihm damit zugestoßenen Unfall nur condoliren können.

Die verantwortliche Redaktion und Verlagshandlung: E. A. Seemann. Der Herausgeber: C. v. Lützow.

Schließlich bittet auch unser geehrter Wiener Mitarbeiter, der böse Kritiker mit der Waage, noch einmal um das Wort. Er schreibt:

„Vor Allem sei den Herren zu ihrer schmerzlichen Enttäuschung bemerkt, daß der „Mann mit der Waage“ ein Oesterreicher ist und, mit Verlaub, schwerlich ein minder guter, als die Herren von der „Wiener Abendpost“. Dann sei konstatirt, daß derselbe den einen der beiden Herren niemals und den andern kaum einmal flüchtig gesehen hat; daß ferner zwischen dem „Manne mit der Waage“ und diesen Herren niemals die geringsten Beziehungen bestanden haben, und daß jeder derselben dem Recensenten persönlich so fern steht wie der Mann im Monde. Mit der bekannten Ausrede der Autoren schlechter Arbeiten, daß der Recensent aus persönlichen Motiven „schlecht“ kritisirt habe, ist es nun ein für alle Mal Nichts!

Zur Sache muß der „Mann mit der Waage“ schon bitten, ihm seine „Irrthümer“, seine Unkenntniß der österreichischen Kunst und seinen „ungereimten Ideengang“ durch das eine oder andere Beispiel nachzuweisen und diese Vorwürfe nicht so in's Blaue hinauszuschleudern. Der „Mann mit der Waage“ hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, dem Herrn A. Ilg seine „Irrthümer“ und seine „ungereimten“ Ideen und Phrasen an der Hand von Citaten vorzurücken; „hanc veniam damus petimusque vicissim!“ Was aber Herrn Kábdebo anbelangt, so haben wir von ihm bloß beiläufig bemerkt, daß es uns lieber gewesen wäre, wenn statt seiner Eitelberger über das Wiener Genre geschrieben hätte. Daß dieser Ideengang nicht gar so ungereimt ist, wird Herr K. schließlich vielleicht selbst zugeben und wir begreifen wirklich nicht, warum vor allen anderen Mitarbeitern des recensirten Buches bloß er, der am wenigsten in Frage steht, als fidus Achates dem Herrn Ilg Heerfolge geleistet hat.

Den Vorwurf, daß ein politischer Gesichtspunkt in die Recension hineingezogen wurde und daß eine „Verhöhnung der österreichischen Kunst“ beabsichtigt war, muß der „Mann mit der Waage“ einfach zurückweisen. Er hat sich bloß dagegen ausgesprochen, daß die officiösen Schreiber eine „österreichische Kunst“ dort proklamirten, wo sie nicht ist, während sie dieselbe dort, wo sie besteht, plangemäß ignorirten. Die „Existenz einer den Andern ebenbürtigen Kunst Oesterreichs“ — welch' klare, scharfe Ausdrucksweise! — möge Herr Ilg in seinem Sinne nachweisen; er soll uns durch Beispiele zeigen, daß irgend ein religiöses oder historisches Bild in Oesterreich der Auffassung und Technik nach autochthon sei. Können etwa die Arbeiten des Rottmayr von Rosenbrunn oder Strudel's, zweier Oesterreicher, nicht ebenso gut von einem Italiener gemacht worden sein und vermag uns Herr Ilg zu sagen, was sie zu Produkten der „österreichischen Kunst“ stempelt? Oder würden die „österreichischen“ Porträts des Akademiedirektors van Schuppen anders ausgefallen sein, wenn sie in Paris gemalt worden wären? Was macht die Kompositionen des Schwaben Füger zu „österreichischen“? In wiefern hat der Tiroler Koch in „österreichischer Kunst“ gemacht? Und was verleiht selbst den Arbeiten Führich's einen specifisch österreichischen Charakter? Auf diese Fragen soll uns Herr Ilg vor einem Fachpublikum Rede stehen; in officiösen Blättern mit Phrasen herumwerfen, ist gar zu wohlfeil! Ein Vorbehalt bezüglich des vormärzlichen österreichischen Genre wurde von uns gemacht; daß Herr Ilg davon schweigt, stimmt mit seinem sonstigen Vorgehen ganz überein. Ebenso schweigt Herr Ilg darüber, daß die moderne österreichische Kunst, die Kunst der letzten zwei Decennien, von uns ausdrücklich hervorgehoben und daß den Herren Kunstschriftstellern der „Wiener Abendpost“ der Vorwurf gemacht wurde, es sei „ihnen die wirkliche Wiedergeburt der österreichischen Kunst unter dem gegenwärtigen Regenten nicht der Schilderung werth gewesen.“ Und darum ist der „Mann mit der Waage“ — „Räuber und Mörder“; darum ist er unpatriotisch, ist er gar ein ††† Preuße! Nein, meine Herren, Ihr Kritiker ist ein guter Wiener und ein guter Patriot, den es allerdings ärgert, daß die lebenden Wiener Künstler von der officiellen Kunstschriftstellerei dermaßen ignorirt wurden, während anderwärts — es sei nur auf Frankreich verwiesen — oberstes Gebot aller officiellen und officiösen Preßorgane ist, der modernen Produktion, welcher eine Unterstützung noch nützlich werden kann, mit allen Mitteln zu Hilfe zu kommen, nicht aber sie zu verschweigen. Von diesem Standpunkte aus ist die Recension geschrieben worden, und wenn vielleicht etwas mehr Säure in die Tinte kam, als sonst, so rührt dies daher, daß der Recensent es nicht gleichgültig mit ansehen konnte, auf welche Weise Leute, welche thun, als ob sie den Patriotismus gepachtet hätten, in Sachen unserer modernen Kunst der Kritik walten und daß die Redaktion des officiellen Organes, die doch sonst der besten einheimischen Kräfte sich zu ver-

sichern weiß, im vorliegenden Falle keine glücklichere Wahl zu treffen wußte.

Wien, im Januar 1878.

Zeitschriften.

The Academy. No. 300.
A third Choragic monument, von Th. Davidson. — Recent discoveries at Olympia and Mykenae.

Chronique des arts. No. 4. 5.
Le Panthéon de Rome. — Nos musées nationaux devant l'exposition universelle de 1878, von L. Gonse. — Le musée des arts décoratifs. — Acquisitions du Louvre. — Exposition universelle internationale de 1878.

Gazette des beaux-arts. Lief. 2.
Une visite aux musées de Londres en 1876. La national gallery: Écoles flamande et hollandaise, von Reiset. — Les derniers travaux de peinture décorative à Paris, von R. Ballu. (Mit Abbild.) — Alfred Stevens, von C. Lemonnier. (Mit Abbild.)

Im neuen Reich. No. 6.
Die Schnorr-Ausstellung in Berlin.

The Portefolio. No. 98.
Etchings from pictures by contemporary artists: L. E. Meissonier, von P. G. Hammerton. (Mit Abbild.) — A Florentine Bridal Chamber, von J. Cartwright. — Etchings by the great masters: Paul Potter. (Mit Abbild.)

Journal des beaux-arts. No. 2.
Les nouvelles galeries de sculpture au Louvre, von H. Jouin. — Michel-Ange et les statues de la chapelle funéraire de Médicis a l'église Saint-Laurent de Florence.

L'Art. No. 160. 161. 162.
Lettres anglaises, von J. Dubouloz. (Mit Abbild.) — Les élèves de Fra Filippo Lippi, von G. Milanesi. — Leone Leoni et le musée de sculpture de Madrid, von P. de Madrazo. (Mit Abbild.) — La „Society of decorative art" de New-York, von H. N. Powers. — Le lion de la Gileppe, von G. Hagemans. (Mit Abbild.) — Introduction a l'étude de l'Art, von L. Ménard. — Francesco Guardi, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Chronique de l'hôtel Drouot.

Revue Suisse. No. 15. 16.
L'exposition des maquettes destinées au monument du général Dufour, von J. Grand-Carteret. — L'aquarelliste J. H. Juillerat, von A. Bachelin. — Gleyre d'après Charles Clément, von N. Grand-Carteret.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 1.
Ringe der Renaissanceperiode, von F. Schneider. — Heraldische Schildformen im Mittelalter. — Bruchstücke eines alten Minzenbergischen Kopialbuchs in deutscher Sprache, von E. Jacobs. — Mittelalterliche Siegelstempel von Schiefer, von Dr. Sauer. — Siegelstempel aus gewöhnlichem Material. — Das Material des Siegelstempels des S.—11. Jahrhundert, von A. Essenwein. — Alter des Donaueschinger Wappenbuchs, von H. Grote. — Päbstlicher Indultbrief aus dem Jahre 1496, von C. v. Oelhafen. — W. Eisens Epitapb, von R. Bergau.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

21. Februar

Nr. 19.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Zur Charakteristik Urs Graf's. — Die Todesbilder in Chur. (Schluß.) — August Hövemeyer †; George Cruikshank †. — Hoffmann, Studien über Italien; Blätter für Kostümkunde, Neue Folge 2. Heft; Köhler, Trachten der Völker in Bild und Schnitt; Ludwig, Ein Blick in die römischen Katakomben; Ad. Braun & Co. in Dornach; Neuer Louvre-Katalog. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Zur Charakteristik Urs Graf's.

Der bekannte Basler Goldschmied, Münzgraveur und Zeichner Urs Graf war in seinem Privatleben ein lockerer Zeisig. Tolle Streiche, welche, die Grenzen des Erlaubten häufig überschreitend, ihn in Konflikt mit den Gesetzen brachten, waren bei ihm an der Tagesordnung. Trotzdem war Urs Graf, der lustige Bruder und Witzbold, im Volke, namentlich aber bei seinen Berufsgenossen, den Malern, Soldaten und Studenten, eine gern gesehene Persönlichkeit.*) Im Vereine mit den Letzteren hat er wohl manches „Stückchen" ausgeführt und dabei Basels heiliger Hermandad — den Scharwächtern — eine Nase gedreht. Die Erzählung solch' eines Histörchens fand ich in dem zwar bekannten, aber äußerst selten vorkommenden Volksbuche: „Die Gartengesellschaft"**), und da dieselbe für die Person unseres Meisters charakteristisch ist und, so viel mir bekannt, in neuer Zeit nicht veröffentlicht worden, so möge sie hier folgen.

Zween Studenten betrogen einen Scharwächter.

Zu Basel was ein Goldschmidt ein freyer Künstler d'hieß Urs Graffe, was ein guter Studentenfreund. Der richt einmal zween Studenten an dz sie nächtlicher weil am kornmarkt von seim hauß vber die gassen ein seyl das er jn gab heymlich spannen solten, demnach Lerman ansahen, so würden die Scharwächter darzu lauffen, da würde einer ein hübsches fallens sehen. Die Studenten volgten, es was jhnen wol darmit, kamen auff ein nacht, richteten mit hilff jhres Bubenvatters die seyl zu, nach aller Handlung, auffrichtung, vnd jrer wachtbestellung, gehen sie an einem hauß heymlich her, so finden sie ein Scharwächter an der wand sitzen der schlieff hart vnnd hatte sein backanetlin vnd hendschuch von jhm geleget. Die zween nement das heublin bald, tragens auff ein ort, scheissens vnnd bruntzens voll, legends jhm still vnnd heymlich wider dar, gehen demnach gegen der Eyssengassen zu, zucken vonn leder, hannd ein groß gebrecht, schlagen zusammen. Die scharwächter stuben von allen orten herzu, dem Lerman nach. Vnd als sie an den kornmarck kamen, fielen sie vber die gespannten seyl. Da lag ein hellenbart da der mann, da das backenetlin, da zween oder drey auff einem hauffen. Vnnd der Scharwächter so geschlaaffen, wüschet auch auß dem schlaaff, will sein backanetlin flucks auff setzen, vnnd zu dem lerman lauffen, so ists voll geschwitzt, vnd stürtzet den Dreck vnnd seych alles vber den kopff ab (das was zu erbarmen). Der Goldschmidt saß inn seim kellerhalß, vnd hett die gespannten seyl bey jhm an besonderen riemen inn der hand. Dieweil sie sich wider zusammen lassen, die hellenbarten vnnd anders in der finstere suchten, zohe er die seyl zu ihm, vnnd durch den keller ins hauß auffhin, nam ein liecht, laufft hinauß vnd zündt den Scharwächtern, das sie jhr ding wider funden, damit kundt er auch sehen wer sie waren. Er stellt sich heßlich, sprach: Er were erst vom beth auffgestanden, vnnd führet sie also auff dem gantzen korn-

*) Vgl. Urs Graf v. Eduard His. I. Zahn's Jahrbücher f. Kunstwissenschaft V, p. 257 ff.

**) Hrsg. von Jacob Frey, Stadtschreiber am Maursmünster (Rollwagen II. Thl.) Franckfurt, 1565. In 8⁰. Seite 103.

marck vmb, vnnd suchten die fehl, auch die, so es gethan hetten. Inn derselbigen weilen waren die Studenten, in des Goldschmids hauß, wider heym kommen. Da er das vermercket, name er vrlaub vonn den Scharwächtern, gienge heym, sie danckten jhm vleissig das er so guten ernst, mit jnen gebrauchet hette, hetten sie die rechte warheit gewußt, würden sich ohne zweyuel anders gegen jhme gehalten, vnnd den armen Judas auff der borkirchen jhm gesungen haben. —

Augsburg. A. F. Butsch.

Die Todesbilder in Chur.

(Schluß.)

Auf Tafel II sind durch das Zusammendrängen bei dem Papst- und Kaiserbild einige Nebenfiguren weggefallen; beide haben einen gemeinsamen landschaftlichen Hintergrund erhalten. Beim Papst sind, wie wir sahen, zunächst die Teufel weggeblieben. Der Tod im Holzschnitt stützt sich auf einen Krückstock und höhnt dadurch den greisen Kirchenfürsten, indem er ihn fortschleppt. Diese Feinheit hat der Nachahmer nicht verstanden, er läßt den Stock fort und giebt dem Tod eine Sanduhr in die erhobene Hand. Im Holzschnitt steht hinter dem Cardinal ein Gerippe mit Hut und Kreuzesstab, das dessen Haltung äfft. Anders im Wandbilde; da das selbständige Cardinalsbild ausfiel, muß hier ein dramatisch bewegtes Gerippe den Cardinal packen. Vögelin ergeht sich in dem Ausruf, wie sehr dies dem Gerippe auf dem Holzschnitt überlegen sei. Zu dieser subjektiven Meinung kommt er durch den Irrthum, ein dramatisches Motiv da verlangen zu wollen, wo es ungehörig wäre. Holbein empfand klar genug, um nie die Einheit der Handlung zu stören. Kam neben dem einen agirenden Gerippe in einer Scene ein zweites vor, so trat dies immer nur musicirend, vortanzend oder äffend auf, wie hier.

Bei dem Kaiserbilde ist der Tod, der auf die Krone des Kaisers drückt, etwas herabgerückt, weil oben nicht Platz ist. Aber aus der freien Wahl des Malers ist eine andere Abweichung hervorgegangen. Auf dem Holzschnitt trägt der Kaiser die Züge Maximilian's, im Wandbilde unverkennbar die Züge Karl's V., im Profil, mit der charakteristischen Habsburger Unterlippe, dem stark vorgeschobenen Kinn, offenbar aus den vierziger Jahren und nach einer Münze oder Medaille gearbeitet. Dieser Umstand allein hätte hinreichen können, um Vögelin's Auffassung abzuschneiden. Daß er denselben nicht wahrgenommen hat, ist fast unbegreiflich, da er ganz richtig angibt, daß in der Figur des Kaisers sich das Wandbild und die Kölner Kopie (1555) begegnen, und da bereits Maßmann in dem Kaiser der Kölner Nachschnitte Karl V. erkannt hatte. Und nun halte man sich vor Augen, daß auch im Weglassen der Teufel beim Papst die späte Kölner Ausgabe mit den Wandgemälden zusammentrifft. Beide Werke haben in so fern nichts miteinander zu thun, als jedes selbständig aus Holbein's Originalausgabe geschöpft ist; aber zu diesen zwei Aenderungen führte sie die Wandlung der Zeit und der Verhältnisse. Als Holbein zeichnete, war Karl V. noch zu jung und zu wenig volksthümlich; der Maler behielt das würdevolle Bild des theuren Kaisers Max bei. Jetzt aber trat die regierende Majestät an die Stelle.

Ebenso deutlich verkündigt das Bild des Königs die späte Entstehung. Dem Raum über der Thüre zuliebe ist er in ein Breitbild verwandelt, dabei mußten beiderseits Figuren zugesetzt werden, und sie zeigen nicht nur schwächere Haltung, sondern auch eine von den sonstigen Kostümen der Todesbilder abweichende Tracht: zerschnittene Oberschenkelhosen, kurzen Schultermantel, der etwa in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts aufkommenden Mode entsprechend. Man vergleiche z. B. Stiche von Aldegrever. Außerdem ist ein Türke beigefügt. Der König war der König von Frankreich, Holbein hatte ihm die Züge Franz I. gegeben, auf dem Wandbilde ist das nicht mehr kenntlich, aber auch hier schmücken Lilien den Baldachin. Den Türken zur Seite des Königs kann man auf das Bündniß des allerchristlichsten Königs mit den Osmanen deuten, das 1536 hervortrat, 1541 und 1542 zu einem erneuerten französisch-osmanischen Kriege wider den Kaiser führte, bei dem dieser Skandal durch die Lossagung Franz' I. im Frieden von Crespy (14. September 1544) sein Ende fand. Hier, wo er dem Format zuliebe ganz freie Zusätze zu machen hatte, verräth sich der Nachahmer und läßt nun keinen Zweifel über dessen Zeit. Vögelin, der in seiner ersten Publikation in dem Königsbilde eine Hauptstütze für seine Behauptung gefunden und ausgeführt hatte, als Breitbild müsse die Königsscene offenbar erfunden sein, hat sich jetzt freilich der Wahrnehmung nicht entziehen können, daß die Zuthaten später sind, hilft sich aber durch die Annahme, dies eine Bild sei später als alle übrigen angebracht, die Thürumrahmung unter ihm sei erst eine nachträgliche Aenderung und habe zu einer Erneuerung des Bildes geführt. Dennoch habe im Uebrigen das Wandbild, „wenn auch nur in zweiter Hand, die ursprüngliche Komposition bewahrt", der Holzschnitt aber enthalte keine vollständige Komposition, sondern nur den Theil einer solchen, es bestehe kein Gleichgewicht zwischen den Gruppen (Vögelin verlangt eine rein mechanische Symmetrie!) u. s. w. So zieht er gerade hieraus den Schluß, die Bearbeitung der Todesbilder für den Holzschnitt sei nur theilweise Holbein's Werk.

Die Wandbilder in Chur sind die Arbeit eines geschickten Schweizer Malers, der unter guter Schul-

tradition stand. Einige haben stark gelitten, manche sind stellenweise übergangen, aber noch erkennt man die flotte Behandlung, die Sicherheit im Erzielen dekorativer Wirkung, das Geschick in der Vergrößerung der kleinen Vorlagen, wie in der Wiedergabe der Kostüme, der landschaftlichen Hintergründe, in denen vieles von den Vorbildern abweicht. Daß dabei auch manche Feinheit Holbein's verloren ging, kann uns nicht wundern. Meist aber hat der Maler auch bei Aenderungen sich im Allgemeinen dem Holbein'schen Charakter glücklich anbequemt. Nur sind die Köpfe überall stumpfer als auf den Holzschnitten. Wo der Maler einmal Holbein nicht brauchen konnte, machte er sich ein geläufiges Motiv Dürer's zurecht. Die geänderten Bedingungen führten zur Unterdrückung der von der Reformation inspirirten Satire.

Die Zeit, in welcher die Nachbildungen entstanden sind, läßt sich ziemlich genau nachweisen; alle Anzeichen stimmen dahin überein, daß sie in die Jahre zwischen 1542 und 1544 fallen. Daß die Ausgabe der Todesbilder von 1542 benutzt worden, setzt die Grenze nach der einen Seite; nach der andern wird sie durch den Termin des Friedens von Crespy bestimmt. Das Bildniß Kaiser Karl's, die frei erfundenen Kostümfiguren auf dem Königsbild stimmen dazu. Dazu ergibt sich dies historisch als höchst wahrscheinlich. Seit 1525 war der Bischof Paul Ziegler, nachdem er vor der Reformation geflohen, von seinem Sitze Chur abwesend bis zu seinem Tode am 25. August 1541. Damals kann im bischöflichen Palast nichts gemalt worden sein. Danach ward aber Bischof Lucius († 1548) zum Wiederhersteller des Bisthums. Ihn preisen gleichzeitige Dichtungen als Freund der Kunst (Hunc decorant artes et docta Minerva u. s. w.), sie feiern zugleich die prächtigere Herstellung des Bischofspalastes (Arx . . . . splendida longe facta magis, fabricisque adeo exornata superbis, Da edali ut in nulla sit parte laboribus impar. . . . Hic educta vides Romana palatia caelo).

Als der Biograph Holbein's wollte ich einer angeblichen Entdeckung neuer Holbein'scher Originale gegenüber meine abweichende Ansicht nicht zurückhalten. Man sieht, die Sache liegt klar und einfach, und es fehlt jeder ernste Anlaß zu der Behauptung Vögelin's. Weiter will ich ihm aber nicht auf den gewundenen Pfaden seiner Beweisführung folgen. Vögelin verfährt nicht flüchtig in seinen Darlegungen, im Gegentheil, er bringt eine Fülle von Material bei und scheint im Einzelnen peinlich genau, knüpft aber dabei einen Trugschluß an den andern und erfüllt nicht sein am Eingang der Schrift gegebenes Versprechen, daß er den Thatbestand und die Schlüsse, zu denen er durch diesen geführt werde, auseinander halten wolle. Er geht vielmehr von vornherein mit vorgefaßter Meinung an die Vergleichung zwischen Wandbildern und Holzschnitten. Man bedauert die Mühe und Arbeit, die hier vergeblich aufgewendet worden, und fragt sich, wie es möglich war, daß bei so scharfem Eingehen auf jedes Detail ihm keine Selbstkritik, kein Bedenken kam. Hat ihn der Lokalpatriotismus zu dieser Selbsttäuschung geführt, die Zustimmung von Seiten des Lokalpatriotismus ihn bestärkt? Der Baseler Bürger Holbein mußte in die Fremde ziehen, weil er daheim keine Nahrung fand. In der Schweiz ist nur wenig von ihm übrig, alle seine dortigen Werke der Wandmalerei sind untergegangen, zum Theil muthwillig zerstört worden. Doch während nun Vögelin uns zum Ersatz dafür mit einem unbekannten Werke Holbein's beschenken will, das nicht echt ist, gibt er sich alle Mühe, seinerseits ein echtes Meisterwerk Holbein's zu zerstören, das längst unser Eigenthum, unser Schatz ist: die Holzschnittfolge der Todesbilder. Jahrhunderte haben in dieser unvergleichlichen Schöpfung die neue Auffassung eines alten Stoffs aus besonderer Zeitstimmung heraus, die organische, planvolle Entwicklung des ganzen Cyklus, die vollendete Zeichnung beim kleinsten Maßstabe bewundert, dazu die vorzügliche Ausführung im Holzschnitt, wenn auch einzelne Blätter in dieser Beziehung nicht auf der Höhe der übrigen stehen und gewiß, wie bei jeder Reproduktion, die Intention des Künstlers nicht immer vollständig erreicht war. Es kann nicht bezweifelt werden, daß Holbein alle Kompositionen selbst auf den Holzstock gezeichnet. Vögelin aber hat das Verständniß für diese Kunstschöpfung in sich erstickt, gibt das, was ihre Seele ist, für gelegentliche Zuthat aus, mäkelt an ihren Einzelheiten, will uns nachweisen, wie da oder dort die „Anordnung schwach", die Komposition „in widerstrebenden Raum eingezwängt", „gepreßt", „verschnitten", oder „verstümmelt" sei, nimmt „gestörtes Gleichgewicht, Verunzierung mit leerem Beiwerk, Ansetzung von Flickstücken" wahr, findet das oder jenes „ungeschickt, in der Ausführung verpfuscht." Goethe hat sich unter den Sprüchen in Prosa den angeblich Rembrandt'schen Ausspruch notirt: „An meinen Bildern müßt ihr nicht schnuffeln." Wenn über die Kritik des Einzelnen die Auffassung des Ganzen verloren geht, wird die kunstwissenschaftliche Methode auf den Kopf gestellt.

Alfred Woltmann.

Nekrolog.

August Hövemeyer †. Ist in neuerer Zeit die monumentale Kunst, wie sie Cornelius und dessen Schule geschaffen und gepflegt, von der Staffeleimalerei in den Hintergrund gedrängt worden, so hat dafür die Wandmalerei einen andern Weg gefunden, um ihre unentbehrliche Existenz wieder geltend zu machen, nämlich den Weg der Dekoration. Wer die Schöpfungen der Cornelianischen Epoche kennt, kann darüber nicht im Zweifel sein, daß sie an großer Einseitigkeit litt. Mußte man

sich auch der Architektur anbequemen, was indeß nicht immer geschah (Bonner Aula), so entschloß man sich doch selten, vom Isolirstuhl der hohen Kunst herabzusteigen zur dekorativen Nebenkunst und dieser so die Hand zu reichen, daß sie wahrhaft ergänzend und ebenbürtig auftreten konnte. Die wenigen trefflichen Ausnahmen beweisen nichts gegen die Regel.

Die riesigen Fortschritte, welche die architektonische und tektonische Ausstattung in der neuesten Zeit gemacht, mußten dahin führen, die malerische wie plastische Mitwirkung neu zu beleben und ein verlorenes Verhältniß wieder herzustellen, das für die nächste Zukunft zu großen Hoffnungen berechtigt. Wird auch der Kunstfreund, der sein Haupt nicht auf eigenen Besitz legen kann oder will und auf ein Miethleben angewiesen ist, ebenso wie der sammelnde Liebhaber von dem Pinsel nur bewegliche Erzeugnisse wünschen, so drängt der kunstfreundliche und der Hausrente nicht bedürftige Besitzer eines eigenen Obdaches sichtlich zu stabiler künstlerischer Ausstattung seiner Wohnräume, und in Kurzem werden Wandgemälde nicht mehr die Seltenheit sein, wie jetzt.

Zu den Vorkämpfern in dieser Richtung gehörte August Hövemeyer. Als der Sohn eines Dekorationsmalers in Bückeburg (Fürstenthum Schaumburg-Lippe) am 23. Sept. 1824 geboren, hatte er in harter Schule bei seinem Vater dessen Gewerbe gelernt und es in diesem schon in seinem 16. Jahre zu selbständiger Reife gebracht. Gegen den Willen seines Vaters aber strebte er weiter, freilich in mehr autodidaktischer Weise; doch zeigten Köpfe, wie sein vom J. 1840 stammendes Selbstbildniß, das entschiedenste Talent. Trotzdem mußte er noch bis 1848 bei der gewerblichen Laufbahn verbleiben, bis endlich Hofmaler Tischbein, einer von den Epigonen der berufenen Tischbein's der Goethezeit, auf Grund einiger sehr guter Porträts bei dem alten Hövemeyer es durchsetzte, daß der Sohn an die Münchener Akademie geschickt wurde.

Damals hatten Cornelius und, was für Hövemeyer's Anlagen noch ungünstiger war, auch Schnorr München bereits verlassen, und das Schwergewicht der Historienmalerei lag in der damals noch unter des Architekten Gärtner Leitung stehenden Akademie auf dem Gebiete der religiösen Kunst. Heß machte auf den jungen Mann keinen Eindruck. Um so mehr Kaulbach, der bald darauf (1849) Direktor wurde. Dieser erkannte auch das ihm selbst congeniale Talent schon beim ersten Besuch des Antikensaales und bevorzugte auch später dessen Kompositionen unter allen des damaligen Komponirvereines. Auch gelangte Hövemeyer schon 1851 zur ersten monumentalen Bethätigung, als ihn Prof. Lange beauftragte, zehn das Gebirgsleben allegorisirende Figuren in der k. Villa zu Berchtesgaden in Fresco zu malen. Schwind war dadurch auf den jungen Künstler aufmerksam geworden und lud ihn ein, in sein Atelier einzutreten. Doch auch hier war seines Bleibens nicht lange, denn der eigene Ehrgeiz wie das Murren des Vaters drängte zur Selbständigkeit. Nichtsdestoweniger ist unverkennbar, daß Schwind's Einfluß auf Hövemeyer nicht geringer und ebenso bleibend war, wie jener Kaulbach's. Eine Anwandlung von Entmuthigung hätte ihn indeß dem geliebten Berufe beinahe wieder entzogen, indem er 1852 in ein Leipziger Dekorationsgeschäft eintrat; doch schon nach Jahresfrist führte ihn das Gefühl der Nichtbefriedigung wieder in die Arme der Kunst zurück.

Außer zahlreichen Porträts, die er jetzt mit großer Liebe und in höchst reizvoller, leicht idealisirter Aehnlichkeit schuf, führte er sich nun durch eine „Vertreibung aus dem Paradiese", 1853 im Karton gezeichnet und 1854 gemalt, als Historienmaler ein. Das Werk erfreute sich großen Beifalls und kam in amerikanischen Besitz. Noch mehr machte er sich durch die anziehende Komposition „Die Christnacht" bekannt, worauf er mit der Herstellung umfassender Wandmalereien betraut wurde. Wenige Jahre reichten hin, um die zahlreichen Gemälde für den Bahnhof zu Würzburg, den Berner Bundespalast und für die Kuppel des Leipziger Museums auszuführen. Es konnte Niemandem entgehen, daß kaum ein anderer Künstler der Allegorie eine derartige, vielfach an Raffael anklingende Großartigkeit und Schlichtheit, verbunden mit verständlicher Charakteristik zu verleihen vermochte, während aus praktischen Gründen die rasch arbeitende Phantasie und Hand des Künstlers den Bauunternehmern doppelt willkommen war.

Nach Vollendung dieser Arbeiten widmete er sich hauptsächlich dem noch im Besitze der Familie befindlichen 1862 vollendeten Karton „Sündfluth". In der Münchener internationalen Ausstellung 1864 sehr ungünstig gehängt und deshalb weniger beachtet, erregte er selbst in Antwerpen (Journal des Beaux-Arts 15. Jan. 1863) das größte Aufsehen, nachdem schon früher Guffens und Swerts in ihrem Rapport von 1859 Hövemeyer als „un des jeunes artistes sur lesquels l'Allemagne peut compter pour l'avenir de son école" bezeichnet hatten. Wo der Künstler seine Vollendung und sein Ideal suchte, zeigte er dann bei seiner italienischen Studienreise 1864—1865, von welcher er eine sorgfältig durchgeführte Kopie der Schule von Athen (jetzt in Amerika) mitbrachte. Allein an diesem Wende- und Höhepunkte seiner Entwicklung kamen ihm keine entsprechenden Aufträge entgegen. Seinem „Prometheus", ebenfalls nach Amerika gelangt, schadete der Vergleich mit verwandten Genelli'schen Schöpfungen; übrigens kam das Bild in Europa gar nicht zur Ausstellung, wie sich auch des Verfassers Urtheil darüber nur auf eine halbverblaßte Photographie stützt. Die übrigen Aufträge waren allzu dekorativer Natur, wie die Sgraffiti's mit Putten an einem Stuttgarter Privathause, die Sgraffiti's am Münchener Polytechnikum, und die monochromen Gewölbemalereien eines Korridors daselbst, welche indeß zu den reizendensten Schöpfungen dieser Art seit dem Cinquecento gezählt werden müssen. Recht erfreulich dagegen waren die Sgraffito-Aufträge für das Baron Karg'sche Haus in Reichenhall. Die großen Ereignisse von 1870 und 1871 veranlaßten Hövemeyer, namentlich in dem Giebelbilde „Erweckung des Kaisers Karl des Großen" auch seinem Herzensantheil an denselben den entsprechenden künstlerischen Ausdruck zu geben, und so entstand eine Komposition, deren Großartigkeit auch eine in jedem Betracht vortreffliche Kartonausführung zur Seite steht. Recht anziehend sind dann die anderen Giebelbilder, das „Seefräulein" nach Steub und die „stoanern Jager" nach Kobell darstellend. Allzu umfänglich war aber die Aufgabe, innerhalb kürzester Frist (von 1872—1874) den Gemäldeschmuck für den großen Saal des Direktionsgebäudes der pfälzischen Eisenbahnen in Ludwigshafen auszuführen, wo es sich außer mehreren allegorischen Figuren in Fresco um die Ausführung von sechs großen Leinwandbildern handelte,

die in die Decke des Saales einzulassen waren. Da galt es rasch zu produciren und zu vollenden, und dies konnte nicht ohne Nachtheil für die Durchführung sein. Was aber die Komposition betrifft, so kenne ich wenige moderne Schöpfungen auf dem idealen und allegorischen Gebiete, welche mit einer derselben, „Pallas unterrichtet die Menschen im Schiffbau", verglichen werden könnten, denn meisterlicher sind bei hinreißender Schönheit der Silhouette und vollkommener Ungezwungenheit räumliche Schwierigkeiten selten überwunden worden.

Der Künstler mochte sich nun darnach gesehnt haben, ungedrängt und nur nach künstlerischem Herzensbedürfnisse etwas zu schaffen, was mit dekorativem Zwecke und Werthe nichts zu thun hatte. Er begann daher 1875 ein großes, die Geschichte der Psyche darstellendes Gemälde. Aehnlich angelegt wie sein Prometheus, d. h. umrahmt von theilweise ornamental gehaltenen Nebenbildern, sollte es im Mittelbilde die „Bestrafung der Psyche durch Venus" enthalten und in den lebensgroßen Figuren desselben gleichsam Raffaelische Behandlung der modern realistischen gegenüber rehabilitiren. Das Hauptbild wenigstens war der Vollendung nahe, als ihn ein schweres Leiden von der Staffelei abrief und am 13. Januar dahinraffte.

Mit Hövemeyer ist einer der letzten Künstler der alten idealen Richtung hingegangen. Kann er auch nicht an Formensinn und Darstellungsreiz mit Kaulbach oder Schwind, deren Schule er gelegentlich erkennen läßt, als völlig ebenbürtig auf eine Linie gestellt werden, so war er doch unbedingt eines von jenen bedeutenden Talenten, die viel zu wenig gekannt und gefeiert und auch in Hinsicht auf äußere Erfolge vom Glück zu wenig begünstigt waren. Umsomehr gebietet es die Gerechtigkeit, dem Todten die Anerkennung auszusprechen, die dem Lebenden nur zu oft versagt war. Wenn aber dennoch der Meister das Schicksal auch von der lächelnden Seite kennen gelernt hat, so geschah das mehr auf dem Gebiete des Familienlebens als auf dem seiner Kunst. Denn seit 1856 mit Karoline List, einer Tochter des berühmten Nationalökonomen, vermählt, sah er sich von blühenden Söhnen und Töchtern umgeben, die ihm seine Arbeits- wie Mußestunden und selbst noch die Tage seines Leidens zu versüßen wußten.

Franz Reber.

Todesfälle.

George Cruikshank, der bekannte englische Caricaturenzeichner und fruchtbare Illustrator, geboren 1792, starb in London am 1. Februar.

Kunstliteratur.

Hoffmann, Dr. W., Studien über Italien. Rom und Neapel. Frankfurt a./M., Diesterweg. 1876. IX und 380 S. 8.

Gewiß ist es Jedem zu gönnen, seine Studien über Italien an Ort und Stelle zu machen, und löblich ist es, sich durch Niederschreiben Rechenschaft über das Erworbene abzulegen. Ist es aber nothwendig, solche Studien durch den Druck zu verbreiten? Wir können eine solche Nothwendigkeit nur anerkennen, wenn die Studien wissenschaftlicher Art sind und die Kunstwissenschaft fördern, oder wenn die Betrachtungsweise eine ganz besonders eigenartige ist, so daß auch das Altbekannte unter neuem Licht erscheint. Beide Gesichtspunkte sind für die vorliegende Schrift nicht zutreffend, und der Verfasser hätte sicherlich besser daran gethan „dem Wunsch von Freunden" nicht nachzugeben und seine „Federzeichnungen" ihrer ursprünglichen Bestimmung, dem „eignen Gebrauch" nicht zu entziehen. Solche den Druck wünschende Freunde sind für den Verfasser ebenso bequeme wie gefährliche Leute: sie rathen zu dem, was er selbst wünscht und vermögen ihn nicht vor den Folgen zu schützen. Ein Buch aber muß die Berechtigung seiner Existenz in sich und in dem was es bringt haben, dann bedarf es einer solchen einleitenden Entschuldigung nicht; soll die Phrase aber eine captatio benevolentiae sein, so ist ihr Zweck von vornherein verfehlt. Wenn sich nun obendrein der Verfasser das Ziel möglichst weit steckt, in der Einleitung die höchsten Fragen der Aesthetik aufwirft und die Wißbegier durch die Andeutung spannt, daß ihm „vielleicht manches Geheimniß der Kunst erschlossen" worden, und es folgt dann eine Aufzählung katalogischer Art mit eingestreuten Bemerkungen wie: „Ein weiterer Fehler seiner (Perugino's) Richtung liegt darin, daß er seine heiligen Personen in einem Bilde unten ohne Weiteres nebeneinander stellt und seine Himmelfahrten oben nach einem Schemen (sic!) ordnet", oder „Reni erreichte die Naturwahrheit zugleich mit dem Ausdruck akademischen Gefühls", so bedarf es nur noch der Sprachfehler, um uns auch die Schilderungen, welche auf eigner Erfahrung und nicht auf unverdauten Notizen beruhen, entbehrlich scheinen zu lassen. Einer der unangenehmsten Fehler dieser Art ist die regelmäßig wiederkehrende falsche Inversion, die sich in der Tagesliteratur mehr und mehr breit macht, die aber einem Mann, der als Schriftsteller auftreten will, ferne bleiben sollte. Liegt doch gerade in des Schriftstellers Hand die Pflege der Sprache, und dieses Instrument ist wahrlich ein viel zu feines, als daß es nicht vor täppischer Behandlung bewahrt bleiben sollte. So schreibt der Verfasser: „. . . . der Palast Caffarelli. Derselbe ist Eigenthum des Preußischen Staates und hat in ihm die Deutsche Gesandtschaft ihren Sitz." Eine andere stilistische Blüthe ist: „Da angekommen, öffnete ein Knabe u. s. w." — Die Angekommenen sollen aber die Reisenden sein. Wäre somit das Buch nicht wirklich besser ungedruckt geblieben und ist es nicht traurig, daß die Kritik auf solche Dinge hinweisen muß? Und doch muß sie es um so energischer thun, je höher sie die Ehre der Literatur hält und je mehr sie überzeugt ist, daß diejenigen, welche über das Schöne und die Kunst schreiben, in allererster Linie verpflichtet sind, die Sprache wenn nicht schön und künstlerisch, doch mindestens richtig zu handhaben.

V. V.

Blätter für Kostümkunde. Historische und Volkstrachten. Neue Folge, zweites Heft (13—24. Blatt). Nach Aquarellen von C. E. Doepler, Jean Lulvès und Franz Meyerheim. Mit beschreibendem Text. Berlin, Franz Lipperheide. 1876.

Das uns vorliegende Heft dieser Sammlung enthält in Farbendruck 7 historische Trachten: aus Frankreich einen Edelmann und eine Edeldame aus dem 15., einen Abbé und eine Dame aus dem 18. Jahrhundert; aus Deutschland zwei Edelleute und eine Edelfrau aus dem 16 Jahrhundert; ferner fünf Volkstrachten, welche alle aus Deutschland stammen, aus Oberbayern, Sachsen-Altenburg und Groß-Denkte bei Wolfenbüttel. Ueberall sind die Persönlichkeiten in eine charakteristische Umgebung gestellt worden, so daß jede Darstellung einen einheitlichen Eindruck macht. Wäre es aber nicht zu vermeiden gewesen, daß bei dem „Mädchen aus Miesbach" der Text ausdrücklich erklären muß: „Das Bild zeigt eine Tracht, welche der Wirklichkeit nicht entlehnt sein kann"? Wozu das Bild, wenn dessen Erscheinung erst durch das Wort korrigirt werden muß?

V. V.

Köhler, Karl, Historienmaler in Nürnberg, Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt. Dresden, Expedition der Europäischen Modezeitung. 8. 3 Theile.

Den Zweck des Buches gibt uns der Verfasser in dem erklärenden Zusatz zum Haupttitel ausführlich an. Es soll „eine historische und technische Darstellung der menschlichen Bekleidungsweise von den ältesten Zeiten bis in's neunzehnte Jahrhundert und zugleich ein Supplement zu allen vorhandenen Kostümwerken für darstellende Künstler, Maler, Kostümiers und Forscher auf dem Gebiete der Trachtenkunde" sein. Das Charakteristische und Verdienstvolle des Buches liegt auf der technischen Seite, in der Behandlung

des Schnittes der Kleidungsstücke, welchen der Verfasser „entweder nach gleichzeitigen bildlichen Darstellungen durch vielfache Versuche möglichst genau ausgemittelt oder auch von echten Kleidern abgenommen" hat. Diese Schnitte sind in einem leicht auf die wirkliche Größe zu übertragenden Maßstab in bildlicher Darstellung neben den Gesammtansichten wiedergegeben, so daß in der That der auf historische Genauigkeit ausgehenden Richtung unserer Künstler, wie sie augenblicklich vorherrscht, mit dieser Arbeit großer Vorschub geleistet ist. Die Reproduktion der vom Verfasser selbst herrührenden Zeichnungen ist keine schöne, genügt aber in ihrer Deutlichkeit vollständig für den erstrebten Zweck und sichert durch geringere Herstellungskosten dem Buch eine größere Verbreitung, welche wir ihm mit Rücksicht auf die Wichtigkeit der Kostümkunde durchaus wünschen. V. V.

Ludwig, C., Pfarrer, Ein Blick in die römischen Katakomben. Vorträge. Mit 11 Illustrationen. Bern, B. F. Haller. 1876. 96 S. 8.

Eine hübsche, für weitere Kreise bestimmte, sehr lesbare Darstellung der Ergebnisse der Forschungen über die römischen Katakomben, ohne Anspruch auf selbständige Untersuchung und sich wesentlich auf die beiden Werke von Kraus stützend, belebt durch die Erinnerung an eigene Anschauung sowie durch warmes Interesse an dem dort sich kundgebenden religiösen Leben und veranschaulicht durch eine Reihe charakteristischer Illustrationen. V. V.

S. **Die Firma Ad. Braun & Co.** in Dornach im Elsaß, deren kürzlich verstorbener Begründer, Adolph Braun, sich um das Studium der Kunstgeschichte durch seine vortrefflichen photographischen Aufnahmen von Handzeichnungen und Gemälden aus den bedeutendsten Sammlungen Europa's ein nicht genug anzuerkennendes Verdienst erworben, wird ganz in der bisherigen Weise von einer Handelsgesellschaft fortgeführt, die schon bei Lebzeiten Braun's das durch finanzielle Kalamitäten bedrohte Geschäft übernommen und mit dem nöthigen kaufmännischen Geschick zu neuem Aufschwung gebracht hat. Von dem rührigen Unternehmungsgeist der Firma zeugen die jüngst ausgegebenen Kataloge, betreffend die Reproduktionen von Gemälden in der Galerie der Uffizien, im Museum des Haag, im Trippenhuis zu Amsterdam, von Handzeichnungen im Museum zu Basel u. s. w. Zur Erleichterung des Verkehrs für Deutschland hat die Firma in Leipzig ein Auslieferungslager errichtet und dasselbe dem Kunsthändler H. Grosser übertragen. Die Vorstände von Zeichenschulen und Akademien möchten wir noch besonders auf die Auswahl von Handzeichnungen älterer und neuerer Meister aufmerksam machen, welche nur solche Blätter enthält, die als Vorlagen für Schüler vorzugsweise dienlich sind. Jedes Blatt dieser aus den verschiedensten Sammlungen zusammengestellten Auswahl ist um den mäßigen Preis von einer Mark im Handel zu haben.

S. **Neuer Louvre-Katalog.** Seit drei Jahren arbeiten die Konservatoren des Museums der Alterthümer im Louvre, Ravaisson, Vater und Sohn, an der Herausgabe eines Katalogs dieser Abtheilung, um nachzuholen, was schon seit vielen Jahren versäumt worden. Der sehr umfassende inhaltsreiche Katalog, der jetzt beendigt und druckreif ist, wird mit Eröffnung der Weltausstellung ausgegeben werden. Bei jedem der katalogisirten Gegenstände werden außer der Beschreibung desselben noch folgende Angaben gemacht: das Original, das demselben zu Grunde liegt, der Name des Autors, wenn derselbe zu ermitteln war, und endlich alle Reparaturen und Ergänzungen, die an den Werken vorgenommen worden sind.

Vermischte Nachrichten.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die Sitzung vom 8. Januar 1878 wurde von Herrn Curtius mit einer Begrüßung der Versammlung beim Beginn des neuen Vereinsjahres eröffnet. Nach Erstattung des Verwaltungsberichtes durch Herrn Schubring und Prüfung der von ihm vorgelegten Rechnung durch die Herren Ende und Dorn wurde der bisherige Vorstand durch Akklamation wiedergewählt und die Wahl der folgenden neuen Mitglieder vollzogen: Geh. Rath Meitzen, Prof. Scherer, Dr. Ewald, Direktor Schottmüller, Prof. Imelmann und Dr. Lehfeldt; Herr Dr. Pabst ist der Gesellschaft als außerordentliches Mitglied beigetreten. Sodann legte Herr Curtius die der Gesellschaft eingesendeten Schriften vor, namentlich Berlanga's Nuevas bronces de Osuna und das Programm des Bullettino di archeologia e storia Dalmata; ferner den 3. Band des Verzeichnisses der griechischen Münzen des britischen Museums von Stuart Poole und den Jahresbericht über antike Numismatik von R. Weil, Norton's Abhandlung über die Maße des Zeustempels in Olympia und Purgold's Archäol. Bemerkungen zu Claudian und Sidonius. In Bezug auf Mykenä theilte er die Nachrichten über die unter Stamatakis Leitung fortgesetzten Ausgrabungen mit und sprach dann ausführlicher über Cesnola's wichtiges Buch „Cyprus" und dessen Ergebnisse für Topographie, Religions- und Kunstgeschichte. Endlich legte er verschiedene photographische Aufnahmen von dem in Olympia gefundenen Hermes des Praxiteles vor und erläuterte an einem Gypsabguß vom Kopf des vatikanischen Sauroktonos, wie durch den ersten urkundlich bezeugten und vollkommen erhaltenen Praxiteleskopf sich der praxitelische Typus feststellen und wieder erkennen lasse. Herr **Peltz** sprach über die bei Thorikos in Attika erhaltenen Alterthümer unter Vorlegung einer Aufnahme des Theaters, dessen Durchmesser 54 m. betrüge. Er erläuterte den merkwürdig unregelmäßigen Grundriß und wies auf die eigenthümliche, an einem quadratischen Thurm in der Ebene wiederkehrende Konstruktion der die Stufen umgebenden Umfassungsmauer hin, welche auf ein hohes Alter der Anlage schließen lasse. Die Stufen, von denen nur geringe Spuren erhalten seien, folgen der natürlichen Neigung des Terrains und hätten die geringe Höhe von 30 cm. Vom Scenengebäude sei nichts mehr zu entdecken. In der Nähe des Theaters seien geringe Ueberreste eines anscheinend späteren Marmorbaues vorhanden, bestehend aus einer Ecke des Unterbaues und 4 roh bearbeiteten unkanellirten Säulentrommeln von 0,82 cm. Durchmesser. Herr **Conze** legte das 3. Heft der von ihm in den Druckschriften der Wiener Akademie herausgegebenen „römischen Bildwerke einheimischer Fundorte in Oesterreich", die Monumente von Cilli enthaltend, vor. Er bezeichnete diese Hefte als eine Vorarbeit zur Gesammtpublikation der Bildwerke der nordöstlichen Provinzen des römischen Reiches. Die fernere Hinarbeit auf ein solches Unternehmen sei vor Allem eine Aufgabe des an der Wiener Universität bestehenden archäologisch-epigraphischen Seminars, in dessen Leitung sich gegenwärtig mit Prof. Otto Benndorf Prof. Otto Hirschfeld theilt. Der Vortragende legte zugleich das 2. Heft des 1. Bandes des Organs dieses Seminars, der „Archäologisch-epigraphischen Mittheilungen aus Oesterreich" vor. Er hob aus dem Inhalte dieses Heftes besonders als eine in jedem archäologischen Kreise zu begrüßende Nachricht die von dem Beginne systematischer Ausgrabungen des römischen Lagers von Carnuntum unweit Wien hervor, deren Ausführung das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht in die Hände des Architekten Prof. Hauser gelegt habe und über welche die „Mittheilungen" weiter berichten würden. Er empfahl die junge Zeitschrift der Theilnahme der Gesellschaft. Herr **Robert** besprach die Darstellungen zweier aus Unteritalien stammenden Vasen, aus denen man schließen zu dürfen glaubte, daß im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia ein vor der entscheidenden Wettfahrt dem Zeus dargebrachtes Opfer dargestellt sei. Der Vortragende bestritt die Berechtigung dieses Schlusses. Auf der einen jener Vasen (im Museo nazionale zu Neapel Nr. 2200) sei zwar Oinomaos im Begriff, einen Widder zu opfern; allein dies Opfer habe hier den Zweck, die Distanz zwischen beiden Wettfahrern zu bestimmen, da das Gespann des Pelops und der Hippodameia bereits in der Abfahrt begriffen sei, während Myrtilos mit dem Gespann des Oinomaos warte, bis sein Herr das Opfer vollzogen hat. Die Darstellung folgt einer ganz vereinzelten, nur durch Diodor (IV, 73) überlieferten Sagenform, welche in der Giebelgruppe schon deshalb nicht gemeint sein könne, weil beide Gespanne ruhig dastehend gebildet sind. Der Darstellung der zweiten Vase gegenüber (im brit Museum Nr. 1429) könne man schwanken, ob Oinomaos ein Trankopfer darbringt oder dem Pelops die Schale reicht: doch deute bei dem Fehlen der Wagen Nichts darauf, daß die Wettfahrt unmittelbar folgen

wird, so daß auch hier eine engere Beziehung zu der Giebelgruppe nicht vorausgesetzt werden dürfe. Nach der Ansicht des Vortragenden ist die erste der genannten Vasen attisches, die zweite unteritalisches Fabrikat.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Gautier, Th., L'Orient. 2 Bde. 12⁰. Paris, Charpentier.

Le Brun-Dalbanne, Etude sur Pierre Mignard, sa vie, sa famille et son oeuvre. Mit einem Porträt der Katharina Mignard. 8⁰. (248 S.) Paris, Rapilly.

—— Le portrait de François Sneyders au musée de Troyes. 8⁰. (16 S.) Troyes, Dufour-Bouquot.

—— Le peintre de Lyen au musée de Troyes. 8⁰. (12 S.) Troyes, Ebend.

Rhoné, A., L'Egypte à petites journées, études et memoires. 8⁰. (432 S. illustr.) Paris, E. Leroux.

Richter, Dr. Jean Paul, Die Mosaiken von Ravenna. Beitrag zu einer kritischen Geschichte der altchristlichen Malerei. Mit 4 Abbildungen. gr. 8⁰. (136 S.) Wien, Braumüller. M. 5. —

—— Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude. Nach neuen Entdeckungen kritisch erläutert. Mit 3 Abbildungen. gr. 8⁰. (48 S.) Wien, Ebend. M. 2. —

Rohault de Fleury, G., Le Latran au moyen âge. Fol. (31 S.) Paris, Morel. Fr. 100. —

Schliemann, Dr. Heinr., Mykenä. Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen in Mykenä und Tiryns. Mit einer Vorrede von W. E. Gladstone. Mit Holzschnitten, Plänen und Farbendrucktafeln. gr. 8⁰. (LXVI u. 447 S.) Leipzig, Brockhaus. M. 30. —

Symonds, J. A., Renaissance in Italy: The fine arts and revival of learning. 2 Bde. 8⁰. (1086 S.) London, Smith and Elder. £. 1. 12.

Troubat, J., Plume et pinceau, études sur litérature et art. 16⁰. (XII u. 348 S.) Paris, Liseux.

Yriarte, Ch., Venise. Histoire, art, industrie et vie de la ville. Fol. (400 S. mit 525 Illustr.) Paris, Rothschild.

Theorie und Praxis der Kunst.

Godon, Julien, La peinture sur toile imitant les tapisseries et son application à la décoration intérieure. Leçons pratiques sur l'emploi des couleurs liquides. 8⁰. (102 S.) Paris, Pillet & Dumoulin. Fr. 6. —

Jaennicke, Frdr., Handbuch der Oelmalerei. Nach dem heutigen Standpunkte und in vorzugsweiser Anwendung auf Landschaft und Architektur. 8⁰. (VIII u. 265 S.) Stuttgart, Neff. M. 4. 50.

Labastie, J. L. O. Puy de, Des grandes lignes architecturales et de leurs rapports harmoniques avec les climats. 8⁰. (202 S.) Paris, A. Morel. Fr. 2. —

Lecoq de Boisbaudran, H., Lettres à un jeune professeur. Sommaire d'une méthode pour l'enseignement du dessin et de la peinture. 8⁰. (X u. 102 S.) Paris, A. Morel. Fr. 1. 50.

Lessing, Julius, Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe. Vortrag. gr. 8⁰. (31 S.) Berlin, Wasmuth. M. 1. —.

Bilderwerke.

Audsley & Bowes, Keramic art of Japan. Folio. (236 S.) London, H. Sotheran.

Fromentin, E., Vingt-cinq dessins, radirt von E. L. Montefiore; mit biographischem und kritischem Text von Ph. Burty, sowie Facsimile der Skizze des Meisters. Fol. Paris u. London.

DIE STAEDEL'SCHE GALERIE ZU FRANKFURT A. M. in ihren Meisterwerken älterer Malerei. 32 Radirungen von Joh. Eissenhardt. Mit Text von Dr. V. Valentin. 2. Hälfte. (16 Bl. u. Titel.) Fol. Leipzig, Seemann. 1. Ausg. (Künstlerdr.) M. 50. —
2. Ausg. (vor aller Schrift) M. 32. —
3. Ausg. (mit Künstlernamen) M. 24. —

RACCOLTA DI RIPRODUZIONI di sessanta disegni originali dei più grandi artisti italiani, Michelangelo, Raffaelo, L. da Vinci, Tiziano, P. Veronese etc. Tratti della collezione di G. Colbacchini. Eliotipia di C. Jacobi. 1.—6. Lf. gr. Fol. Venedig, Ongania. à M. 24. —

Reith, A., Das Chorgestühl des Domes zu Cöln, zugleich ein Lehrbuch gothischer Ornamentik. Lief. 1 u. 2. (à 4 Bl.) Fol. Dresden, Gilberts. à M. 5. —

Zeitschriften.

The Academy. No. 301.
George Cruikshank, von W. Bell Scott. — Ancient sepulchral edifice at Casinum (San Germano), von Ch. H. Wilson.

L'Art. No. 163.
Les portraits de Diderot, von M. Tourneux. (Mit Abbild.) — Silhouettes d'artistes contemporains. V.: Leon Belly, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Chronique de l'hôtel Drouot, von E. Véron.

Deutsche Bauzeitung. No. 10. 11. 12.
Palais der deutschen Botschaft in Konstantinopel. — Neues in der Berliner Bauausstellung. — Der preisgekrönte Konkurrenzentwurf zum Bau einer höheren Töchterschule in Karlsruhe. — Zur Erinnerung an Richard Lucae.

Formenschatz der Renaissance 7. Heft.
Holbein, Federzeichnung zu einem Pokal und einem Degengriff. — Zwei Blätter aus Dietterlin's Architektura. — Hans Burkmair, Festwagen aus dem Triumphzug Kaiser Maximilian's. — Peter Flötner, Zierleisten. — Virgil Solis, Gefässe und Ornamentstücke. — Ornamentstiche von Adrian Callärt. — Ein Blatt aus Hans Sibmacher's Spitzenmusterbuch. — Ein Blatt aus A. Ortwein's deutscher Renaissance: Brunnen in Nürnberg.

Kunst und Gewerbe. No. 8. 9.
Berlin: Kunstgewerbliche Preisbewerbung; Paris: Zur Weltausstellung; Berlin: Verein zur Beförderung des Gewerbfleisses; Dresden: Gewerbeverein; Stuttgart: Verein für Baukunde; Wien: Neubau der Kunstgewerbeschule des österr. Museums; Athen: Ausgrabungen in Mykenä.

Im neuen Reich. No. 7.
Die Funde von Mykenae, von W. Lang.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

28. Februar



Nr 20.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die neunte Ausstellung alter Meister in London. — Der neue Katalog der Gemäldegalerie des Louvre. — R. Redtenbacher's Beiträge zur Kenntniß der Architektur des Mittelalters in Deutschland; Arundel-Society. — Charles Francois Daubigny †. — Oeffentliche Kunstpflege in Frankreich. — Düsseldorf. — Art Union of London. — Inserate.

Die neunte Ausstellung alter Meister in London.

Ueber die diesjährige Ausstellung von altitalienischen und altniederländischen, aus Privatsammlungen in Burlington House vereinigten Bildern urtheilt man allgemein insofern mißfällig, als die Zahl der Bilder gegen früher bedeutend vermindert ist. Einschließlich der Werke altenglischer Maler, besonders aus der Schule von Norwich, welche etwa ein Fünftel der Summe ausmachen, beläuft sich dieselbe auf 294 Nummern. Der Katalog läßt in der Beschreibung der Bilder, insbesondere bezüglich der Signaturen, viel zu wünschen übrig. Im Katalog sind die Benennungen der Bilder, so wie sie die Besitzer angeben, beibehalten, aber eine eingehende Kritik derselben dürfte hier um so weniger passend erscheinen, als ein Besuch der Ausstellung dem deutschen Leser kaum ausnahmsweise vergönnt sein wird.

Mehrere Bilder haben indessen Anspruch auf ein allgemeines Interesse, zunächst diejenigen, deren authentische Signaturen uns Aufklärung geben über bisher unbekannte kunsthistorische Thatsachen. Ueber das Leben des holländischen Marinemalers Jan van de Capelle ist so gut wie nichts bekannt. Kramm (De leven etc. S. 219) setzt als Datum seiner Geburt 1635 an und stellt seine Winterlandschaften mit Schlittschuhläufern neben die des A. van der Neer und Isaak van Ostade. Die Ausstellung enthält ein von J. L. Miéville, Esq. geliehenes Bild (Nr. 107): Seegestade bei Windstille. Die zahlreichen Figuren sind auffälliger Weise ganz in dem hellgelben Licht des Isaak von Ostade gemalt. Das Bild ist J. v. Capelle 1651 signirt und sicher aus der reifen Zeit des Meisters. Kramm (a. a. O.) und Bryan-Stanley (Dictionary of Painters etc. S. 137) behaupten, es gäbe keine datirten Bilder dieses Malers. Das mitgetheilte Datum beweist jedenfalls soviel, daß das Geburtsjahr des Meisters unter allen Umständen früher angesetzt werden muß als bisher geschah. Philip de Konink ist in zwei panoramaartigen großen Landschaften vertreten; beide haben neben der Signatur des Namens die Jahreszahl 1655, sind aber im Ton so verschieden, daß der Katalogverfasser die eine (Nr. 250, im Besitz von W. H. Grenfell, Esq.) einem mythischen Peter de Koning zuzuschreiben sich veranlaßt fühlte, während die andere (Nr. 257, im Besitz ebendesselben) unter Philip de Koning aufgeführt ist. Aber die Verschiedenheiten erklären sich genügend aus dem Charakter der Jahreszeit: dort ist die Herbststimmung, hier die des Sommers geschildert. W. Bürger's Bemerkung (Musées de la Hollande II, 213 ff.) die Jugendwerke des Albert Cuyp seien ausschließlich A. C. signirt, wird durch die Bilder des Meisters in Burlington House vollständig bestätigt. Diese Signatur ist meist so versteckt angebracht, daß sie leicht übersehen wird. Aber der Charakter von Cuyp's Jugendwerken ist so augenfällig, daß man sich vor solchen sofort aufgefordert fühlt, nach jener Signatur zu suchen, auch wo sie im Katalog nicht angegeben ist, wie in der an Cuyp's sehr reichen Galerie in Dulwich, und hier Nr. 243: Ein Knabe drei Pferde am Zügel haltend, im Besitz von J. L. Miéville, Esq., durchaus in derselben Manier gemalt wie das von W. Bürger (Musées de la Hollande II, 211) gefeierte Bild im Museum von Rotterdam, Saal III, Nr. 42. Diesem Jugendwerk gegenüber hängt eine Darstellung ebendesselben Motivs, Nr. 268: Ein Knabe,

welcher einen Schimmel am Zügel hält (Besitzer Viscount Powers-Court) aus späterer Zeit, mit der Signatur A. Cuyp. Die Anziehungskraft dieses kleinen Meisterwerkes beruht nicht, wie dort, in der Kraft der Farben und der Bestimmtheit der Formen, sondern vor Allem in der Feinheit des Tones, dessen Harmonie hier seltener Weise von Silbergrau und Meergrün gebildet wird. Nr. 264: Portrait eines jungen Mannes, Halbfigur en face, in Schwarz gekleidet, mit breitkrämpigem Filzhut, die rechte Hand auf der Brust, aus der Sammlung des Duke of Leinster erinnert sofort an Fabritius. So kühn, beinahe dreist ist der Pinsel geführt. Dieses merkwürdige Bild trägt die unzweifelhaft echte Signatur

AETATIS 19
J. Leveck
1654.

Kein einziger Katalog irgend welcher Galerie kann ein Werk dieses Meisters nachweisen, wie auch Kramm und Immerzeel keine Bilder von seiner Hand gesehen haben. Nicht einmal der Name dieses Malers konnte bisher richtig angegeben werden. Allerdings hat schon Houbraken, sein Schüler, die seitdem herrschende Schreibweise La Vecq. C. Vosmaer's Angabe, dieser Meister müsse um 1640 oder 1642 in Rembrandt's Atelier getreten sein, wird durch das Bild selbst nachdrücklich bestätigt. Er soll wenig gemalt haben, übrigens Rembrandt zum Verwechseln nahe gekommen sein. Dafür gibt ein anderes dem Rembrandt zugeschriebenes Bild, Nr. 271: Portrait einer alten Frau, einen augenfälligen Beweis. Ohne jenem Gemälde überlegen zu sein, zeigt die Malweise ganz die nämlichen Eigenthümlichkeiten, während die Signatur AETATIS 55 Rembrandt 1654 lautet. Aber unter den Buchstaben b a d des sichtlich gefälschten Namens sind völlig intakt die Schriftzüge J. Le . eck erhalten. Nur das unter dem e versteckte v bleibt von dem Namen des Schülers unklar. Es sind demnach beide Bilder als authentische Werke des bisher unbekannten Meisters zu betrachten, von denen ausgehend gewiß weitere Entdeckungen gemacht werden können.

Von echten Rembrandt's finden wir 1. ein Selbstportrait, datirt 1635, aet. 28 (Besitzer Earl of Portarlington); 2. ein Selbstportrait, ebenfalls bezeichnet und datirt 1661 (Besitzer Lord Kinnaird); 3. ein von C. Vosmaer beschriebenes Landschaftsbild: „Die Windmühle" (Besitzer Marquis of Landsdowne); 4. ein etwa dreijähriges Mädchen schaut aus einem Fenster, an dessen Pfosten eine todte Pfauhenne an den Füßen aufgehängt ist, nur mit dem Namen signirt und in der Art des Bildes „de Eendracht van t'land" in Rotterdam III, 181 gemalt oder vielmehr skizzirt (Besitzer W. C. Cartwright, Esq.); 5. Portraitbüste eines Rabbi im Besitz des Duke of Devonshire, bezeichnet und datirt 1634. (Ueber diese Signatur vergl. Academy, Nr. 299, 300, 301 den Meinungsaustausch zwischen Mr. Middleton und mir). Die Dresdener Galerie besitzt eine treue Kopie dieses vortrefflichen Originales von der Hand des Salomo Konink (Nr. 1319a), eine andere hängt neben dem Original in Burlington House (Nr. 167) aus der Sammlung des Viscount Powerscourt und wohl würdig, von einem der besten Schüler Rembrandt's gemalt zu sein.

Nicht einmal Schule des Rembrandt ist das vorzügliche ihm zugeschriebene Portrait eines alten Mannes Nr. 102, Henry Willett, Esq. gehörig. Von verschiedenen Seiten hat der Besitzer zu seinem Leidwesen schon hören müssen, daß niemand anders als Frans Hals dies Bild gemalt habe. Sicher von der Hand des großen Harlemer Meisters sind die beiden ungefähr zur gleichen Zeit gemalten Portraits: Nr. 270, geliehen von W. C. Cartwright, Esq., Büste eines etwa vierzigjährigen Mannes in schwarzem Hut und Kleidung mit weißem Kragen, fast ganz en face und Nr. 91 aus der Sammlung von J. Louis Miéville, Esq.: Ein junger dunkelblonder Mann mit langem Haar und schmalem Lippenbart, der Kopf oval, die halbgeschlossenen Augen sehr lebendig, das Kinn energisch. Man sieht den Körper genau im Profil bis an die Hüfte, in welche die rechte Hand sich stemmt. Der Kopf, auf welchem ein breiter Filzhut sitzt, ist nach dem Beschauer drei Viertel im Profil gewandt. Rechts oben in dem monochromen Hintergrund ist eine Palette angebracht. Damit wird die Benennung des Bildes zusammenhängen: Portrait des David Teniers d. j. Als ich in der Academy Nr. 299 die Angaben des Kataloges über die Signaturen kompletirte und theilweis berichtigte, hatte ich dies hochhängende Bild noch nicht näher untersuchen können. Es trägt folgende vom Katalog nicht erwähnte Signatur:

AETA. 32
1644
FH

ist also in dem Jahre gemalt, wo F. Hals Vorsteher der Lucasgilde war (vergl. W. Bode, F. Hals, S. 8). Die dargestellte Persönlichkeit ist ohne Frage ein 1612 geborner Maler. Die traditionelle Benennung ist unhaltbar wegen der Altersbestimmung auf dem Bilde. Diese erleichtert die richtige Benennung wesentlich, doch ist es mir bislang nicht gelungen, dieselbe festzustellen.

London 1. Febr. 1878.

J. P. Richter.

Der neue Katalog der Gemäldegalerie des Louvre.

Vor Kurzem ist der erste Band des neuen, vom derzeitigen Konservator Vicomte Both de Tauzia abgefaßten Katalogs*) der Gemälde-Sammlung des Louvre ausgegeben worden, welcher die italienischen und spanischen Schulen umfaßt. Diese Arbeit beruht selbstverständlich auf dem gediegenen, immer neu aufgelegten Werke**) von Frédéric Villot, das bezüglich der Abfassung von Katalogen bekanntlich in mehrfacher Hinsicht bahnbrechend gewirkt hat; sie entfernt sich jedoch in einzelnen Punkten von dem Vorbilde, und zwar — das sei gleich herausgesagt — nicht immer zu ihrem Vortheile. So vermissen wir gleich zu Anfang äußerst ungern die interessanten Ausführungen Villot's bezüglich der Anlage seines Katalogs und nicht minder erscheint uns befremdlich, daß die historische Einleitung Villot's, welche das Entstehen der herrlichen Sammlung aktenmäßig darlegt, sowie die werthvolle Bibliographie aller Kataloge der Galerie seit ihrer Gründung durch den National-Konvent 1793 bis zum Jahre 1855 von dem derzeitigen Konservator weggelassen wurde. Wir wollen hoffen, daß er nach Vollendung der ganzen Arbeit diesen Mangel beseitigen und die erwähnten Notizen Villot's reproduciren sowie ergänzen werde. Was Herr von Tauzia als historische Einleitung auf knappen zwei Duodezseiten bietet, ist kein genügender Ersatz. Doch müssen wir aus derselben hervorheben, daß im Jahre 1869 eine Kommission eingesetzt wurde, um die in den Depots aufbewahrten Bilder zweiten Ranges an Provinzmuseen und Staatsgebäude abzugeben, wie schon fünfzig Jahre zuvor, unter Ludwig XVIII. ungefähr 300 Gemälde den Kirchen und öffentlichen Gebäuden überwiesen worden waren. Die Ereignisse des Jahres 1870 hinderten eine Zeit lang die Arbeiten dieser Kommission, welche erst im Jahre 1872 ihre Thätigkeit wieder aufnahm. Nicht weniger als 1440 Gemälde wurden, gemäß einem Dekret des Präsidenten der Republik, dem Direktor der schönen Künste zur Vertheilung an die Provinz-Museen übergeben, wozu im Jahre 1876 weitere 308 Bilder kamen, so daß derzeit „die Magazine des Louvre erschöpft sind und die Nationalgalerie, außer den öffentlich ausgestellten Kunstwerken, nichts mehr besitzt, als einige große Bilder, die dazu bestimmt sind, seinerzeit die „Salle des États“ zu schmücken“. So enthalten derzeit nicht bloß mehrere Staats-Gebäude, Ministerien und das Palais Bourbon Bilder, welche der Sammlung des Louvre entnommen wurden, sondern auch im Museum zu Amiens sind viele Bilder des Louvre aufgestellt, welche bloß geliehen sind. Auch in einzelnen Sälen der Schlösser zu Compiègne*) und Fontainebleau sind Bilder des Louvre vorhanden, die man in den öffentlichen Räumen dieses National-Museums nicht unterbringen konnte, welche aber nach wie vor von der Leitung desselben ressortiren.

In der Sache selbst hat der neue Katalog eine sehr knappe, fast nur als Nomenklatur anzusehende Uebersicht der italienischen Schulen, gegen deren Anordnung sich Manches einwenden ließe, hinzugefügt. Dagegen aber hat er — und das erachten wir keineswegs als Vorzug — die biographischen Notizen Villot's und dessen Beschreibungen der Bilder sehr zusammengestrichen. Daher kommt es, daß der Text des neuen Kataloges für den Forscher und Schriftsteller jetzt zu wenig enthält, ohne dem großen Publikum bequemer zu sein, da dasselbe ja umsoweniger versteht, je kürzer die Notiz gefaßt ist. Nicht einmal eine wesentliche Verringerung des Umfangs ist erzielt worden, da der alte Katalog auf 343 Seiten 543 Bilder beschreibt, während der neue auf 296 Seiten 558 Bilder verzeichnet. Wir begreifen daher wirklich nicht, was den Verfasser des neuen Kataloges bestimmte, diese Aenderung zu treffen, die sich gleich beim Aufschlagen des Buches unangenehm bemerkbar macht. Villot gibt überall Geburtsort und Sterbeort, Geburts- und Sterbetag an, soweit sie bekannt sind; Tauzia bringt bloß Jahreszahlen. Ersterer bringt ziemlich ausgeführte Biographien, welche dem Schriftsteller sehr oft das Nachschlagen eines Künstlerlexikons ersparen, wenn er bloß rasch eine Angabe verificiren oder ein Datum sich in Erinnerung bringen will; des Letzteren biographische Notizen sind so allgemein gehalten, daß sie in der Regel weder dem Fachmann noch dem Laien von Nutzen sein dürften. Auch die Beschreibung der Bilder ist bei Villot ungleich sorgfältiger und eingehender, während Tauzia

*) Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre par le Vte. Both de Tauzia, Conservateur etc. 1. partie: Écoles d'Italie et d'Espagne. Paris 1877. 296 S. 12.

**) Die letzte Redaktion datirt vom 25. Mai 1864. Interessant ist der verschiedene Absatz des Kataloges nach Schulen, welcher daraus hervorgeht, daß der Katalog nicht bloß als Ganzes, sondern in drei Theilen, nach den verschiedenen Schulen geordnet, verkauft wird. Aus meinem, 1876 im Louvre gekauften, Exemplar ist zu ersehen, daß der Katalog der italienischen und spanischen Schulen es auf 17, der Katalog der deutschen, vlämischen und holländischen Schulen auf 10, der Katalog der französischen Schulen gar nur auf 4 Auflagen gebracht hat. Vox populi!

*) Auch diese Bilder sind bereits katalogisirt: „Notice des Tableaux du Palais de Compiègne, par le Vte. Both de Tauzia, Conservateur etc. Paris 1874. Es sind 189 Bilder, zumeist von Künstlern zweiten Ranges der französischen Schule und einige niederländische und italienische Schulbilder. Daß man mehrere, immerhin interessante Bilder von Jan Matsys, der Schule Rembrandt's und von Rubens (bei Villot Nr. 281, 420 und 466) aus der Galerie des Louvre nach Compiègne in's Exil geschickt hat, läßt sich kaum billigen.

welcher einen Schimmel am Zügel hält (Besitzer Viscount Powers=Court) aus späterer Zeit, mit der Signatur A. Cuyp. Die Anziehungskraft dieses kleinen Meisterwerkes beruht nicht, wie dort, in der Kraft der Farben und der Bestimmtheit der Formen, sondern vor Allem in der Feinheit des Tones, dessen Harmonie hier seltener Weise von Silbergrau und Meergrün gebildet wird. Nr. 264: Portrait eines jungen Mannes, Halbfigur en face, in Schwarz gekleidet, mit breitkrämpigem Filzhut, die rechte Hand auf der Brust, aus der Sammlung des Duke of Leinster erinnert sofort an Fabritius. So kühn, beinahe dreist ist der Pinsel geführt. Dieses merkwürdige Bild trägt die unzweifelhaft echte Signatur

AETATIS 19
J. Leveck
1654.

Kein einziger Katalog irgend welcher Galerie kann ein Werk dieses Meisters nachweisen, wie auch Kramm und Immerzeel keine Bilder von seiner Hand gesehen haben. Nicht einmal der Name dieses Malers konnte bisher richtig angegeben werden. Allerdings hat schon Houbraken, sein Schüler, die seitdem herrschende Schreibweise La Vecq. C. Vosmaer's Angabe, dieser Meister müsse um 1640 oder 1642 in Rembrandt's Atelier getreten sein, wird durch das Bild selbst nachdrücklich bestätigt. Er soll wenig gemalt haben, übrigens Rembrandt zum Verwechseln nahe gekommen sein. Dafür gibt ein anderes dem Rembrandt zugeschriebenes Bild, Nr. 271: Portrait einer alten Frau, einen augenfälligen Beweis. Ohne jenem Gemälde überlegen zu sein, zeigt die Malweise ganz die nämlichen Eigenthümlichkeiten, während die Signatur AETATIS 55 Rembrandt 1654 lautet. Aber unter den Buchstaben b a d des sichtlich gefälschten Namens sind völlig intakt die Schriftzüge J. Le . eck erhalten. Nur das unter dem e versteckte v bleibt von dem Namen des Schülers unklar. Es sind demnach beide Bilder als authentische Werke des bisher unbekannten Meisters zu betrachten, von denen ausgehend gewiß weitere Entdeckungen gemacht werden können.

Von echten Rembrandt's finden wir 1. ein Selbstportrait, datirt 1635, aet. 28 (Besitzer Earl of Portarlington); 2. ein Selbstportrait, ebenfalls bezeichnet und datirt 1661 (Besitzer Lord Kinnaird); 3. ein von C. Vosmaer beschriebenes Landschaftsbild: „Die Windmühle" (Besitzer Marquis of Landsdowne); 4. ein etwa dreijähriges Mädchen schaut aus einem Fenster, an dessen Pfosten eine todte Pfauhenne an den Füßen aufgehängt ist, nur mit dem Namen signirt und in der Art des Bildes „de Eendracht van t'land" in Rotterdam III, 181 gemalt oder vielmehr skizzirt (Besitzer W. C. Cartwright, Esq.); 5. Portraitbüste eines Rabbi im Besitz des Duke of Devonshire, bezeichnet und datirt 1634. (Ueber diese Signatur vergl. Academy, Nr. 299, 300, 301 den Meinungsaustausch zwischen Mr. Middleton und mir). Die Dresdener Galerie besitzt eine treue Kopie dieses vortrefflichen Originales von der Hand des Salomo Konink (Nr. 1319a), eine andere hängt neben dem Original in Burlington House (Nr. 167) aus der Sammlung des Viscount Powerscourt und wohl würdig, von einem der besten Schüler Rembrandt's gemalt zu sein.

Nicht einmal Schule des Rembrandt ist das vorzügliche ihm zugeschriebene Portrait eines alten Mannes Nr. 102, Henry Willett, Esq. gehörig. Von verschiedenen Seiten hat der Besitzer zu seinem Leidwesen schon hören müssen, daß niemand anders als Frans Hals dies Bild gemalt habe. Sicher von der Hand des großen Harlemer Meisters sind die beiden ungefähr zur gleichen Zeit gemalten Portraits: Nr. 270, geliehen von W. C. Cartwright, Esq., Büste eines etwa vierzigjährigen Mannes in schwarzem Hut und Kleidung mit weißem Kragen, fast ganz en face und Nr. 91 aus der Sammlung von J. Louis Miéville, Esq.: Ein junger dunkelblonder Mann mit langem Haar und schmalem Lippenbart, der Kopf oval, die halbgeschlossenen Augen sehr lebendig, das Kinn energisch. Man sieht den Körper genau im Profil bis an die Hüfte, in welche die rechte Hand sich stemmt. Der Kopf, auf welchem ein breiter Filzhut sitzt, ist nach dem Beschauer drei Viertel im Profil gewandt. Rechts oben in dem monochromen Hintergrund ist eine Palette angebracht. Damit wird die Benennung des Bildes zusammenhängen: Portrait des David Teniers d. j. Als ich in der Academy Nr. 299 die Angaben des Kataloges über die Signaturen kompletirte und theilweis berichtigte, hatte ich dies hochhängende Bild noch nicht näher untersuchen können. Es trägt folgende vom Katalog nicht erwähnte Signatur:

AETA. 32
1644
FH

ist also in dem Jahre gemalt, wo F. Hals Vorsteher der Lucasgilde war (vergl. W. Bode, F. Hals, S. 8). Die dargestellte Persönlichkeit ist ohne Frage ein 1612 geborner Maler. Die traditionelle Benennung ist unhaltbar wegen der Altersbestimmung auf dem Bilde. Diese erleichtert die richtige Benennung wesentlich, doch ist es mir bislang nicht gelungen, dieselbe festzustellen.

London 1. Febr. 1878.

J. P. Richter.

Der neue Katalog der Gemäldegalerie des Louvre.

Vor Kurzem ist der erste Band des neuen, vom derzeitigen Konservator Vicomte Both de Tauzia abgefaßten Katalogs*) der Gemälde-Sammlung des Louvre ausgegeben worden, welcher die italienischen und spanischen Schulen umfaßt. Diese Arbeit beruht selbstverständlich auf dem gediegenen, immer neu aufgelegten Werke**) von Frédéric Villot, das bezüglich der Abfassung von Katalogen bekanntlich in mehrfacher Hinsicht bahnbrechend gewirkt hat; sie entfernt sich jedoch in einzelnen Punkten von dem Vorbilde, und zwar — das sei gleich herausgesagt — nicht immer zu ihrem Vortheile. So vermissen wir gleich zu Anfang äußerst ungern die interessanten Ausführungen Villot's bezüglich der Anlage seines Katalogs und nicht minder erscheint uns befremdlich, daß die historische Einleitung Villot's, welche das Entstehen der herrlichen Sammlung aktenmäßig darlegt, sowie die werthvolle Bibliographie aller Kataloge der Galerie seit ihrer Gründung durch den National-Konvent 1793 bis zum Jahre 1855 von dem derzeitigen Konservator weggelassen wurde. Wir wollen hoffen, daß er nach Vollendung der ganzen Arbeit diesen Mangel beseitigen und die erwähnten Notizen Villot's reproduciren sowie ergänzen werde. Was Herr von Tauzia als historische Einleitung auf knappen zwei Duodezseiten bietet, ist kein genügender Ersatz. Doch müssen wir aus derselben hervorheben, daß im Jahre 1869 eine Kommission eingesetzt wurde, um die in den Depots aufbewahrten Bilder zweiten Ranges an Provinzmuseen und Staatsgebäude abzugeben, wie schon fünfzig Jahre zuvor, unter Ludwig XVIII. ungefähr 300 Gemälde den Kirchen und öffentlichen Gebäuden überwiesen worden waren. Die Ereignisse des Jahres 1870 hinderten eine Zeit lang die Arbeiten dieser Kommission, welche erst im Jahre 1872 ihre Thätigkeit wieder aufnahm. Nicht weniger als 1440 Gemälde wurden, gemäß einem Dekret des Präsidenten der Republik, dem Direktor der schönen Künste zur Vertheilung an die Provinz-Museen übergeben, wozu im Jahre 1876 weitere 308 Bilder kamen, so daß derzeit „die Magazine des Louvre erschöpft sind und die Nationalgalerie, außer den öffentlich ausgestellten Kunstwerken, nichts mehr besitzt, als einige große Bilder, die dazu bestimmt sind, seinerzeit die „Salle des États“ zu schmücken“. So enthalten derzeit nicht bloß mehrere Staats-Gebäude, Ministerien und das Palais Bourbon Bilder, welche der Sammlung des Louvre entnommen wurden, sondern auch im Museum zu Amiens sind viele Bilder des Louvre aufgestellt, welche bloß geliehen sind. Auch in einzelnen Sälen der Schlösser zu Compiègne*) und Fontainebleau sind Bilder des Louvre vorhanden, die man in den öffentlichen Räumen dieses National-Museums nicht unterbringen konnte, welche aber nach wie vor von der Leitung desselben ressortiren.

In der Sache selbst hat der neue Katalog eine sehr knappe, fast nur als Nomenklatur anzusehende Uebersicht der italienischen Schulen, gegen deren Anordnung sich Manches einwenden ließe, hinzugefügt. Dagegen aber hat er — und das erachten wir keineswegs als Vorzug — die biographischen Notizen Villot's und dessen Beschreibungen der Bilder sehr zusammengestrichen. Daher kommt es, daß der Text des neuen Kataloges für den Forscher und Schriftsteller jetzt zu wenig enthält, ohne dem großen Publikum bequemer zu sein, da dasselbe ja umsoweniger versteht, je kürzer die Notiz gefaßt ist. Nicht einmal eine wesentliche Verringerung des Umfangs ist erzielt worden, da der alte Katalog auf 343 Seiten 543 Bilder beschreibt, während der neue auf 296 Seiten 558 Bilder verzeichnet. Wir begreifen daher wirklich nicht, was den Verfasser des neuen Kataloges bestimmte, diese Aenderung zu treffen, die sich gleich beim Aufschlagen des Buches unangenehm bemerkbar macht. Villot gibt überall Geburtsort und Sterbeort, Geburts- und Sterbetag an, soweit sie bekannt sind; Tauzia bringt bloß Jahreszahlen. Ersterer bringt ziemlich ausgeführte Biographien, welche dem Schriftsteller sehr oft das Nachschlagen eines Künstlerlexikons ersparen, wenn er bloß rasch eine Angabe verificiren oder ein Datum sich in Erinnerung bringen will; des Letzteren biographische Notizen sind so allgemein gehalten, daß sie in der Regel weder dem Fachmann noch dem Laien von Nutzen sein dürften. Auch die Beschreibung der Bilder ist bei Villot ungleich sorgfältiger und eingehender, während Tauzia

*) Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre par le Vte. Both de Tauzia, Conservateur etc. 1. partie: Écoles d'Italie et d'Éspagne. Paris 1877. 296 S. 12.

**) Die letzte Redaktion datirt vom 25. Mai 1864. Interessant ist der verschiedene Absatz des Kataloges nach Schulen, welcher daraus hervorgeht, daß der Katalog nicht bloß als Ganzes, sondern in drei Theilen, nach den verschiedenen Schulen geordnet, verkauft wird. Aus meinem, 1876 im Louvre gekauften, Exemplar ist zu ersehen, daß der Katalog der italienischen und spanischen Schulen es auf 17, der Katalog der deutschen, vlämischen und holländischen Schulen auf 10, der Katalog der französischen Schulen gar nur auf 4 Auflagen gebracht hat. Vox populi!

*) Auch diese Bilder sind bereits katalogisirt: „Notice des Tableaux du Palais de Compiègne, par le Vte. Both de Tauzia, Conservateur etc. Paris 1874. Es sind 189 Bilder, zumeist von Künstlern zweiten Ranges der französischen Schule und einige niederländische und italienische Schulbilder. Daß man mehrere, immerhin interessante Bilder von Jan Matsys, der Schule Rembrandt's und von Rubens (bei Villot Nr. 281, 420 und 466) aus der Galerie des Louvre nach Compiègne in's Exil geschickt hat, läßt sich kaum billigen.

sich auf summarische Andeutungen beschränkt, die den Fachmann gerade dann verlassen müssen, wenn er behufs einer Vergleichung oder Richtigstellung das Detail am dringendsten benöthigt. Manche Abstriche sind vollends nicht zu billigen. So gibt Villot zu dem männlichen Portrait von Paris Bordone, das er unter Nr. 89 verzeichnet, ein Facsimile des Wappens; Tauzia (Nr. 82) ersetzt dieses Facsimile durch eine dürftige heraldische Beschreibung. Daß ein solches Facsimile unter Umständen zur Agnoscirung der dargestellten Persönlichkeit führen kann, während die Beschreibung des Wappens lange nicht so wirksam ist, brauchen wir nicht erst hervorzuheben. Eine Neuerung, über deren Werth sich streiten läßt, hat Tauzia damit eingeführt, daß er bei jedem Meister eine Uebersicht seiner Hauptbilder gibt. Wir bezweifeln den Nutzen dieser Citate für das Publikum und auch für den Fachmann; für den letzteren umsomehr, als ihm die trockene Aufzählung der Hauptwerke, die nicht immer komplet und auch nicht immer tadellos ist, bei seinen Arbeiten kaum viel helfen kann. Dagegen ist es entschieden ein Uebelstand des neuen Kataloges, daß er die Repliken und alten Kopien einzelner Bilder nicht angibt, obschon er hierzu regelmäßig nur das Villot'sche Werk abzuschreiben gebraucht hätte. Um nur ein auffallendes Beispiel anzuführen, citiren wir Raffael's Portrait der Johanna von Aragon. Tauzia verschweigt, daß Raffael, nach Vasari's Angabe, bloß den Kopf, Giulio Romano aber den Rest malte und gibt auch die alten Kopien dieses Bildes nicht an, während Villot alle diese Umstände aufführte, die selbst dem großen Publikum interessant erscheinen müssen. Das Gleiche ist auch bei dem Portrait der Mona Lisa Gioconda der Fall, bei welchem Tauzia nicht einmal die schöne Kopie in Madrid (Catálogo del Museo del Prado por D. Pedro de Madrazo 1876, No. 550) anführt, welche lange Zeit für ein Original angesehen wurde. Die Anzahl dieser Beispiele ließe sich leicht vermehren, da Tauzia grundsätzlich die Kürze der Genauigkeit vorgezogen hat. Unseres Erachtens mit Unrecht. Der Katalog einer Sammlung von dem Range des französischen National-Museums soll im gewissen Sinne auch ein Lehrbuch für das intelligente Publikum sein, welches die Sammlung besucht, und diesem die Künstlerlexika ersetzen. Auf den Umfang des Kataloges kommt es weit weniger an; denn wer 300 Seiten nach Hause trägt, oder in's Museum mitbringt, dem sind 400 keine Last, die ihn von der Benutzung des Kataloges abhalten würde. Und daß dem Fachmann kein Katalog zu ausführlich sein kann, daß dieser jede Detailnotiz über ein Bild mit Freuden begrüßt, braucht nicht erst bemerkt zu werden.

Wir glauben demnach, daß Tauzia's Arbeit die Villot'sche nicht außer Gebrauch setzen und daß insbesondere der Fachmann gut thun wird, sein Exemplar des alten Kataloges sorgfältig aufzuheben und es immer neben dem neuen zu benutzen. Bedauerlich ist nur, daß Tauzia auch die von seinem Vorgänger noch nicht verzeichneten Bilder, z. B. das 1877 erworbene schöne „Abendmahl" von Giambattista Tiepolo*), welches eine Lücke des Museums ergänzt, das früher kein Werk des Meisters besaß, so summarisch abthut. Da findet man keine Vorarbeit und muß die Beschreibung des Bildes mühsam an den Rand des Kataloges schreiben, wenn man sich nicht mit dessen dürftiger Notiz begnügen, oder auf Publikationen in den Pariser Kunstblättern verlassen will.

Die Herausgabe der Fortsetzung des neuen Kataloges soll, wie man uns im Louvre mittheilte, nicht lange auf sich warten lassen; der zweite Band dürfte schon im Februar erscheinen und der letzte vor Eröffnung der Weltausstellung.

Paris, im Januar 1878. **Oskar Berggruen.**

Kunstliteratur.

Unter den Veröffentlichungen der neueren Zeit auf kunstwissenschaftlichem Gebiete ist uns kaum etwas zu Gesicht gekommen von so erfrischender, gesunder Gediegenheit wie Rudolf Redtenbacher's Beiträge zur Kenntniß der Architektur des Mittelalters in Deutschland (9 Hefte Folio in Lithographie mit erklärendem Text, Frankfurt, Verlag von Klimsch & Co.). Der Verfasser hat unser Vaterland nach allen Seiten durchwandert und die Denkmäler des Mittelalters, von den frühromanischen bis zu den spätgothischen, mit tief eindringendem Verständniß studirt. Von diesen Studien giebt er in vorliegendem Werk nach seinen Originalaufnahmen auf 54 Tafeln eine wahrhaft überraschende Fülle von Einzelheiten, indem er dieselben nach technischen Gesichtspunkten ordnet und alle charakteristischen Formen von den Sockeln und Basen bis zu den Kreuzblumen, Wasserspeiern, Kaminen und Windfahnen in übersichtlicher Ordnung vorführt. Dabei ist durchweg der Maßstab so gewählt, daß die charakteristischen Formen in ihrem konstruktiven Gefüge und ihrer dekorativen Ausprägung völlig klar zu Tage treten. Hier herrscht nicht jenes flüchtige Skizziren unserer älteren Schulen, die nur nach malerischen Motivchen naschend die Länder durchflogen, sondern ein markiges Erfassen und Ausprägen der Formen, wahrhaft herzerfreuend und belehrend für Jung und Alt. Publikationen wie diese sind ein erfreulicher Beweis dafür, daß unsere Architektur in einer gesunden Umbildung begriffen ist, und daß namentlich jene tän=

*) Der bekannte Pariser Aquafortist Lalauze hat kürzlich dieses Bild sehr geistreich in der Manier Tiepolo's behufs einer Publikation in der Zeitschrift „L'Art" 1876, Tom. I. S. 272 radirt.

delnde Geheimerathsgothik der vierziger Jahre zu den überwundenen Standpunkten gehört. Was dem Werk noch einen besonderen Reiz verleiht, ist der Umstand, daß der Verfasser meistens noch nicht veröffentlichte Monumente berücksichtigt hat, so daß selbst wer die Denkmäler unseres Vaterlandes aus eigner Anschauung recht wohl kennt, durch vieles Neue, ihm Unbekannte, überrascht wird. Wir haben hier also nicht blos eine werthvolle Bereicherung unserer Kenntnisse, sondern auch eine wirksame Anregung für die jüngere Architektenwelt zur selbständigen Fortsetzung und Ergänzung der hier mit so schönem Erfolg eingeschlagenen Richtung. Dies ist die rechte Art, Liebe zu unserer herrlichen Denkmalwelt einzuflößen, denn wahre Liebe entsteht nur aus wahrem Verständniß. Wir möchten aber zugleich darauf hinweisen, daß der Verfasser hier praktisch einen Beleg gibt zu den auf gründlicher Einsicht der an vielen unserer Bauschulen noch vorhandenen Uebelstände beruhenden Bemerkungen über Architekturunterricht, welche er kürzlich in der Allgemeinen Bauzeitung veröffentlicht hat. Wir können seinen theoretischen und praktischen Bestrebungen nur unbedingten Beifall schenken und mögen den Wunsch nicht unterdrücken, daß seine ausgezeichnete, das Richtige klar erkennende und mit schöner Wärme verfolgende Kraft im Vaterlande überall die volle Würdigung finde.

In verwandter Richtung hat Hermann Steindorff seine Vorlegeblätter für das Studium der Baukunst behandelt, die mit drei Lieferungen kürzlich zum Abschluß gekommen sind. Obwohl mehr für den engeren Kreis der Fachgenossen berechnet, verdienen sie doch auch hier eine Erwähnung, da zum Heil für die künstlerische Entwicklung unserer Zeit das Interesse am architektonischen Schaffen in immer weitere Kreise dringt. Und in der That spiegelt die Architektur so unmittelbar nicht blos die Summe der künstlerischen Anschauungen einer Zeit, sondern überhaupt die gesammten Verhältnisse des öffentlichen und privaten Lebens, daß mit ihrem Wohl und Wehe das allgemeine Gedeihen innig verknüpft ist.

In diesem Sinne sei auch mit einigen Worten des verdienstlichen Werkes von J. Bühlmann, die Architektur des klassischen Alterthums und der Renaissance, gedacht (Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert), dessen zweite Abtheilung sich mit den Bogenstellungen, Thüren, Fenstern und Façadenbildungen befaßt. Die jüngst erschienene dritte Lieferung bringt auf 9 sorgfältig in Stahlstich ausgeführten Tafeln die edelsten Palastfaçaden der italienischen Renaissance, beginnend mit den strengen Formen der florentinischen Frührenaissance, an welche sich dann die römischen Werke der edelsten Blüthezeit, sowie Beispiele der oberitalienischen Schulen aus Venedig, Padua, Vicenza, Verona und Turin anschließen. Ebenso für das theoretische Studium wie für den praktischen Gebrauch bietet diese sorgfältig gewählte und verständnißvoll dargestellte Reihenfolge klassischer Werke willkommene Anhaltspunkte. Ob nicht der Palazzo Farnese durch ein anderes Beispiel der römischen Hochrenaissance zu ersetzen gewesen wäre, da hier die Façade weder in den Verhältnissen noch im Einzelnen mustergültig erscheint, bleibt eine offene Frage. Jedenfalls hätte es sich empfohlen, die Wappen über dem Mittelbau anzudeuten, weil durch dieselben die empfindlich leere Stelle dort schicklich ausgefüllt wird. W. L.

A. Die „Arundel-Society“ kündigt an, daß sie demnächst mit Erlaubniß der Königin von England die Holbein'schen Stiftzeichnungen im Schlosse zu Windsor veröffentlichen werde. Diese Zeichnungen des Meisters, von denen einige gegenwärtig in der „Grosvenor-Gallery“ ausgestellt sind, stellen bekanntlich zahlreiche Personen vom Hofe Heinrichs VIII. dar, größtentheils wohl Studien zu Oelgemälden. Das Nähere darüber findet sich bei Woltmann, Holbein, 2. Aufl. II, S. 158 ff. Die „Arundel Society“ beabsichtigt die Blätter in Lichtdruck reproducirt herauszugeben. Eine kurze biographische Notiz über die dargestellten Personen aus der Feder Edmund Lodge's soll jedem der Blätter beigegeben werden und das Ganze, in zwei Halbmaroquin-Bände gebunden, 12 Guineen (ca. 252 Mark) kosten.

Todesfälle.

Charles Francois Daubigny, Landschaftsmaler, 15. Februar 1817 in Paris geb., starb am 20. Februar daselbst.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Oeffentliche Kunstpflege in Frankreich. Die Blätter veröffentlichen nachfolgenden Erlaß des französischen Unterrichtsministers an die Präfekten, der allen unsern Staatsmännern in gleicher Stellung als Muster empfohlen werden darf, wenn wir auch eine Dosis der landesüblichen Selbstberäucherung dabei mit in Kauf nehmen müssen: „Herr Präfekt! Unser Land hat unbestreitbar den ersten Rang in den Künsten bewahrt; unsere Maler, unsere Bildhauer stehen nach wie vor an der Spitze der Künstler und sind eine wohlbegründete Ursache des nationalen Einflusses und der nationalen Größe. Die Pflicht der Regierung ist, diese Oberherrschaft aufrechtzuerhalten und zu entwickeln. Eines der fruchtbarsten Mittel ist die Aufmunterung zu den großen Arbeiten der monumentalen Dekoration. So werden wir unseren Künstlern eine ihrer würdige Laufbahn eröffnen; so werden wir auf wirksame Weise dazu beitragen, den öffentlichen Geschmack zu erhalten. Mit dem Wunsche, die Arbeitsentwürfe, welche diesen Zweck erfüllen können, so schnell wie möglich zu prüfen, bitte ich Sie, mir das Verzeichniß aller öffentlichen Monumente zukommen zu lassen, welche Ihnen durch ihre Architektur und ihre Bestimmung für Malerei und Bildhauerei passend erscheinen. Die Stadthäuser, die Justizpaläste, die Universitäts-Gebäude müssen Ihre besondere Aufmerksamkeit auf sich lenken; denn in diesen Gebäuden können die Künste ihre erhabenste geistige und unterrichtende Thätigkeit ausüben. Es versteht sich von selbst, daß keine andere Klasse öffentlicher Gebäude aus der Liste ausgeschlossen ist, welche Sie an mich richten können, und die Sie so vollständig machen wollen, wie nur irgend möglich. Ihre Anträge werden dem Oberrathe der schönen Künste unterbreitet werden .... Genehmigen Sie 2c. Der Minister des öffentlichen Unterrichts, der Culte und der schönen Künste. A. Bardoux.“

Konkurrenzen.

A. O. **Düsseldorf.** Ueber den Werth von Konkurrenzen ist schon viel hin und hergestritten worden, und nicht ohne Grund. Erscheint das Prinzip des Wettkampfs auch edel und zweckentsprechend, ist der Sporn für die Künstler auch

ein großer, so stellt sich die Sache in der Praxis doch oft ganz anders heraus, als in der Theorie. Der beste Entwurf wird zuweilen abgewiesen und ganz Werthloses auf den Leuchter gehoben. Bei der letzten Konkurrenz in unserer Kunststadt, wo wir ähnliche Mißgriffe schon zu beklagen hatten, ist die Entscheidung indessen so ausgefallen, als habe die Gerechtigkeit selbst sie getroffen. Der Preis der Abraham Wetter-Stiftung, um welchen es sich hier handelt, besteht in einem Reisestipendium nach Italien, demjenigen Künstler bestimmt, der die beste Zeichnung, in Imperialformat liefert. Es haben sich nicht weniger als fünfzehn Konkurrenten betheiligt, zumeist Schüler der hiesigen Akademie, und zwar dreizehn Maler und zwei Bildhauer. Einer der letzteren, Carl Jansen, Schüler des Prof. A. Wittig, ist als Sieger aus dem Wettkampf hervorgegangen. Dies Resultat ist um so erfreulicher, als die Komposition einen bedeutenden, historischen Vorgang behandelt, und auf diese Weise wohl noch manche Anregung nach einer höheren, jetzt zu wenig gepflegten Richtung hin geben kann; und nicht allein deßhalb, sondern auch weil die Form durchaus dem ernsten Inhalt entspricht. Feste Kontoure, plastische in sich geschlossene Gruppen, eine einfache markige Art zu zeichnen, das sind die Hauptvorzüge derselben, ohne daß sich darum eine Spur von jener akademischen Kälte fühlbar macht, welche derartige Gegenstände und eine solche Behandlungsweise in Mißkredit gebracht hat. Im Gegentheil, überall zeigt sich uns frisches Leben und eine unbefangene Naturanschauung. Daß es einem Bildhauer, dessen Hauptausdrucksmittel doch immer das Modelliren ist, gelang, sich so klar in einer Zeichnung auszusprechen, müssen wir ihm zum besonderen Verdienst anrechnen. Die Komposition, als Fries gedacht, stellt den Kreuzzug unter Friedrich Barbarossa dar. Eine Gruppe von Pilgern und Kriegern, welche eine morgenländische Stadt als nahes Ziel vor sich sehen, bilden den Anfang des Zuges. Während die Meisten in dem Anblick schwelgen, bemerken Einige die Gefahr, die sie in Gestalt andringender Saracenen von anderer Seite her bedroht. Weiterhin hat sich indessen schon ein Keil von Streitern gebildet, der einen Vorstoß gegen den Feind macht. Der Sieg scheint ihnen gewiß, aber nicht ohne daß Mancher sterbend aus dem Gefecht getragen werden muß. So sehen wir im Vordergrund einen solchen tödtlich Verwundeten, dem zwei Mönche beistehen; während der ältere sein priesterliches Amt versieht, schnallt sich der jüngere das Schwert über die Kutte, im Bewußtsein, daß es hier gilt, sich noch mit andern Waffen, als den geistlichen, zu bethätigen. Hinter dieser Gruppe und einer andern, in welcher drei Krieger zusammenstehn, festgeschlossen, kampfbereit, gleichsam die Repräsentanten treuester Kameradschaft, Gruppen, die einen wohlthätigen Ruhepunkt in dem Getümmel bilden, entbrennt der Kampf auf's Neue, mit wildester Heftigkeit. Während Menschen und Pferde, in einander gekeilt, nach Luft ringen, einen Ausweg suchen, haben sich andere mehr Zurückstehende umgewandt, um durch Winken und Hornsignale Hülfe herbeizurufen. Schon naht sich die Hauptmacht, in deren Mitte wir den Kaiser, hoch zu Rosse sehen. Diese muß aber erst den Uebergang über einen Fluß (wahrscheinlich ist der Cydnus gemeint), in welchem Barbarossa ertrunken sein soll, bewerkstelligen. Ein großes plattes Boot wird schon von kräftigen Schiffern hinübergerudert. Ein Haufe Fußvolk, mitten darunter ein Berittener, befinden sich auf dem Fahrzeug, Viele mit feurigen, gespannten Mienen nach dem jenseitigen Ufer blickend, Andere still entschlossen die Waffe bereithaltend. Einige, des Wartens müde, haben sich schon mit den Pferden in den Strom geworfen, die Fahne im Arm, welche phantastisch die Gruppe umwallt. Daß sie diese bis zum letzten Blutstropfen vertheidigen werden, lesen wir in ihren energischen Zügen. Der Kaiser selbst ist im Begriff, sich mit dem aufbäumenden Streitroß in die Fluth zu stürzen, und scheint die Warnungen einiger Reiter, die im Vordergrund durch das seichtere Wasser herangekommen sind, zu überhören. Der allmächtige Einfluß des Herrschers und des Helden konnte nicht besser charakterisirt werden, als durch den Eifer der nachdrängenden Krieger, die ihm theils zu Fuß, theils zu Pferde folgen. Alles hängt an seinem Blick, an seinen Lippen. Man fühlt, hier ist kein Widerspruch, und führte er sie auch in den offenen Rachen des Todes. Selbst zwei friedliche Priester, mühsam Bücher und lange Gewande vor dem Wasser schützend, sind schon zu Fuß hinabgestiegen. So handelt Alles einmüthig, wie aus einer Seele, und diese Empfindung theilt sich unwillkürlich dem Beschauer mit. Nach diesem Höhepunkt dramatischer Spannung bewegt sich der Zug fortan in ruhigerem Tempo. Die Schattenseiten des Bildes entrollen sich nun vor uns. Dem Heldenthum folgt das ernüchternde Elend des Krieges, Hunger und Durst, Mattigkeit und Wunden. Ein Mönch sucht zwar im Weiterschreiten durch Predigt und Erzählung den Muth der Wanderer zu beleben, aber die schlaffen Bewegungen, die matte Haltung, Alles, bis auf den abgemagerten Hund herab, dem die Zunge aus dem Maul hängt, spricht deutlich von Jammer und Noth. Das Maß wird vollgemacht durch die Verwundeten und Sterbenden, welche wir jetzt theils von den Freunden getragen, theils auf einem Karren, den die Ochsen kaum mehr fortbringen können und vor den sich noch einige kräftige Männer gespannt haben, heranziehen sehen. Ein tröstliches Bild bieten dann wieder die Pilger, welche endlich den langersehnten, labenden Quell gefunden haben. Die Scenen der Menschenliebe, des werkthätigen Mitleids, welche hier und überall zwischen dem Schlachtgetümmel eingeflochten sind, thun dem Auge und Herzen wohl und halten die Monotonie, welche solchen Kriegszügen meistentheils eigen ist, fern. Mehr Grauen noch als Mitleid legen die türkischen Gefangenen an den Tag, die, jetzt heranziehend, auf einen im Vordergrund liegenden, todten Glaubensbruder blicken. Schon muß er mit seinem Roß in Verwesung übergegangen sein, da einige sich vor dem Pesthauch die Nase zuhalten, und das Gesicht mit dem Gewand verhüllend, bange vor Ansteckung, vorüberhuschen. Zum Schluß wird noch einmal die zähe Kampflust der Kreuzfahrer in zwei Rittern personificirt, die einem nur ganz in der Ferne angedeuteten Feind entgegeneilen, sowie der meist unglückliche Ausgang dieser großen Züge auf's Anschaulichste durch die öde, mit Todtenknochen besäete Landschaft, durch die beutesuchenden Geier, durch die Gruppe des von Wölfen angefallenen Nachzüglers charakterisirt. Gleichsam den Schlußstein bildet ein auf fernem Hügelrand erscheinender Löwe, der bald, wenn alles Menschliche vernichtet ist, der alleinige Herr dieser Wüste bleiben wird. Nicht wenig tragen zum Eindruck des Ganzen die trefflich gezeichneten, ausdrucksvollen Pferde bei, ein Vorzug, den wir selten bei historischen Kompositionen finden. Außer diesem preisgekrönten Entwurf, welcher sich sehr zur plastischen Ausführung in einem Monumentalbau eignen würde, bleibt uns noch eine schöne Zeichnung von Neuhaus, eine Scene aus dem Bauernkrieg, zu erwähnen. Der Edelmann, welchen man gebunden von dem Schloßhügel herabführt, und für den seine auf den Knien liegende Gemahlin vergebens fleht, muß den Bauern ringsumher viel bitteres Herzeleid gethan haben. Das lesen wir in Aller Zügen und Geberden, das steht auf seinem eigenen ingrimmigen, abstoßenden Gesicht geschrieben. Gewiß werden die Bauern jetzt nicht glimpflicher mit ihm umgehen, als er mit ihnen. Der Hauptwerth der Komposition liegt in der trefflichen Charakteristik der einzelnen Köpfe, in welche sich hier und da sogar ein ergötzlicher Humor einmischt. Nicht ohne Verdienst ist „der erste Brudermord“, von Stummel, „das jüngste Gericht“, von Straub, sowie im Genrefach „Scenen aus dem Mittelalter“ von Geertz. Auch der zweite Bildhauer, welcher mit konkurrirte, Tüshaus, hat eine gute historische Komposition, die Ermordung des Bischofs Engelbert, geliefert.

Kunstvereine.

A. Nach dem Jahresbericht der „Art Union of London“ haben die Beiträge im Jahre 1877 eine Summe von mehr als 15,500 £ Sterling ergeben. Die Summe würde wohl noch beträchtlicher ausgefallen sein, hätte nicht so lange Zeit in allen Handelszweigen eine allgemeine Stockung geherrscht. Die Gesammtzahl der unter die diesjährigen Subskribenten vertheilten Prämien betrug 701; an Gemälden wurden allein 192, worunter zwei im Preise von je 200 £, sowie vierzig zu je 10 £ angekauft. Der auf Gemälde verwendete Betrag beläuft sich auf 6310 £; für die Bildhauerwerke wurden 1500 £ ausgegeben und der Rest von 3570 £ für Beschaffung eines Kupferstichs als Nietenblatt aufbewahrt.

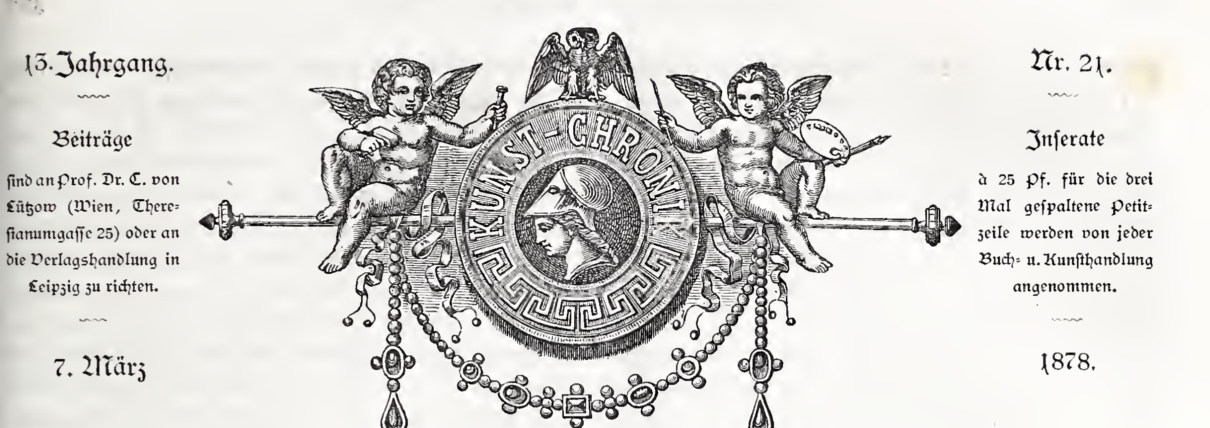
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

7. März



Nr. 21.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Verlat-Ausstellung im Museum zu Weimar. — Geschichte der Antwerpener Malerschule; Neue Vasari-Ausgabe. — Ausgrabungen in Mykenä. — Münchener Kunstverein. — Württembergischer Kunstgewerbe-Verein in Stuttgart; Stuttgart: Ausstellungen. — Düsseldorf: rheinisch-westf. Kunstverein; Berliner k. Institut für Glasmalerei; Berliner kunstgewerbliche Weihnachtsmesse. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Verlat-Ausstellung im Museum zu Weimar.

Den Werken eines hervorragenden Meisters gegenüber erwächst die Pflicht ernster Prüfung. Werfen wir auf die energischen Bestrebungen der modernen Oelmalerei einen Rückblick, so erscheint im Großen und Ganzen die seit etwa 30 Jahren vollzogene Wandlung des Endzieles der Kunst identisch mit einer virtuosen, auf technisch-koloristische Vorzüge bedachten Wahl der Mittel. Unzweifelhaft ist durch die Rückkehr zur Natur und durch die an den Vorbildern großer Meister neu belebte Kraft der malerischen Anschauung ein lebendiger Fortschritt und eine gesunde Reaktion bewirkt. Die auf die Spitze getriebene Betonung des Gedankenhaften, welche den Schein einer lebensfähigen Körperlichkeit aufzuzehren drohte, hat dieser Neurichtung und Gegenströmung den eigentlichen Impuls gegeben, der freilich ein höheres Ziel stets unerreichbar blieb, sobald die Isolirung der Form und Farbe vom beziehungsreichen Inhalte, von der wahrhaft künstlerischen Idee und Empfindung als das einzige oder doch auffallendste Verdienst zur Geltung gelangte. Denn der glücklichste Aufwand malerischer Qualitäten allein läßt das ästhetische Wohlgefallen an einem Kunstwerke unbefriedigt, so bereitwillig dasselbe auch an der Vollreife der Technik als einer conditio sine qua non festhalten mag. In gewissem Sinne ist ja jeder Künstler ein Realist zu nennen, weil ihm kein anderes Ausdrucksmittel als die Erscheinung der Natur zu Gebote steht. Doch eine nüchterne Uebertragung der Wirklichkeit, wie sie vielfach vom Naturalismus angestrebt wird, ist selbst in der meisterhaften Leistung dieser Art noch weit im Abstande von einem vollendeten Kunstwerke. Die der Natur entlehnte Erscheinung muß der in seinem Handwerk tüchtig Geschulte und Gebildete mit seiner eigenen Empfindung zu beseelen im Stande sein. So lange kein Rapport, kein unmittelbares Wechselverhältniß zwischen Inspiration und Darstellung des Künstlers auffindbar ist, gleicht der ästhetische Werth des Gemalten in seinem Gipfelpunkte der seelenlosen Pracht einer glänzenden Rhetorik. Hiermit sei der Standpunkt unserer Werthschätzung gewahrt, und von vornherein zuerkannt, daß die staunenswerthe Begabung Verlat's Sorge getragen, wenn nicht in allen, doch in einigen auserlesenen Werken seiner Hand jener unserer Idee vorschwebenden Anforderung nahe zu kommen, so daß den Kunstfreunden durch die gegenwärtige Ausstellung der dankenswertheste Genuß vergönnt ist.

Man sollte meinen, daß der durch den stattlichen Umfang von 22 Oelgemälden und 23 Studien erschlossene Gesammtüberblick über eine künstlerische Wirksamkeit auch ein generelles, auf jedes Einzelwerk anwendbares und zutreffendes Urtheil ermöglichte. Das ist indessen nicht der Fall; vielmehr erfordert der klar zu Tage tretende Unterschied der ausgestellten Arbeiten immerhin eine kurze Sonderbetrachtung. Vorübergehend ist uns bei dieser Gelegenheit eine Wiederbelebung des Eindrucks von Verlat's früheren Leistungen zum Bedürfniß geworden, um auch die Eventualität eines Fortschrittes, sei es in den auf rein malerische Elemente gestimmten Erscheinungen, sei es in einer Vertiefung der künstlerischen Anschauung oder in der durch verfeinerte Detailbildung gehobenen Charakteristik zu beleuchten. Wir erinnern uns vor Allem seiner Thierbilder von frischester Natur-

wahrheit, in denen die Energie der Pinselführung und eine intensive Nachempfindung das animalische Wesen in seiner Besonderheit stets richtig erfaßt und wiedergegeben zeigte, derjenigen Werke ferner, in denen die ernste, von idealer Auffassung christlicher Gegenstände erfüllte Stimmung des Gemüthes zur ergreifenden Wirklichkeit geworden war und durch Anwendung einer maßvollen, durchaus sorgfältigen Behandlung der religiöse Maler vornehmen Ranges sich kundgab. Von einer Differenz zwischen der natürlichen und gemachten Empfindung, wie sie von berufener Seite dem Künstler im Hinblick auf seine „Pietà" vorgehalten wurde, haben wir uns nicht zu überzeugen vermocht. In den wenigen uns bekannt gewordenen Bildnissen zeigte Verlat sich ungleich. Während das Portrait einer fürstlichen Dame als eine künstlerische Verirrung angesehen und in dem des Dr. Liszt die geistige Größe, die lebendige, innere Regsamkeit des Mannes vermißt wurde, gab der Künstler in dem von antiker Kraft belebten Charakterkopfe unseres alten, vortrefflichen Preller einen handgreiflichen Beweis seiner Befähigung, den inneren Menschen im Antlitz zu ergründen und malerisch festzuhalten.

Wie diese früheren Werke im Allgemeinen bedeutend und anziehend zu nennen sind, so imponiren die gegenwärtig im hiesigen Museum ausgestellten vor Allem als Zeugen einer gewaltigen Arbeitskraft. Wie sie in ihrer lebensvollen Naturwahrheit und in der Leuchtkraft des Farbenauftrags sich darbieten, enthüllen sie indessen eher eine in die Breite sich dehnende Entwicklung des Künstlers als ein innerliches Wachsthum. Diese Behauptung möchte auch dann Geltung haben, wenn der thätige, mit äußerstem Geschick operirende Maler Schaustücke uns vorführt, deren zeitliche wie räumliche Begrenzung mit dem Boden des heiligen Landes verwachsen ist. Sämmtliche Gemälde, die großen religiösen Darstellungen wie die kleineren, Land und Leute in Sitte, Gewohnheit und Beschäftigung eindringlich schildernden Bilder sind, wenn wir nicht irren, seit dem Frühjahr 1875 bis zum Herbste 1877 von Verlat in Jerusalem und Palästina ausgeführt. Beim Eintritt in denjenigen Raum des Museums, dessen Wände beim gewöhnlichen Stande der Dinge die Zeichnungen des Asmus Carstens tragen, wogt jetzt ein wahres Meer von Farben auf uns ein. Die mit Umsicht und Sorgfalt vom Direktor C. Ruland erwirkte Harmonie in der Vertheilung der Gemälde und Studien auf die gegebenen Wandflächen trägt neben dem günstig einfallenden Oberlichte wesentlich zur Erhöhung des Gesammteindruckes bei.

Nach flüchtigem Umblick verweilt das Auge unwillkürlich dort zunächst, wo der Effekt am Lebhaftesten pulsirt und gleichsam mit der Natur selbst in Konkurrenz treten möchte. Das ist unleugbar in dem großen Gemälde „Vox populi" der Fall. Der unmittelbare Erfolg der Worte aus der Bibel: „Kreuzige, kreuzige ihn! Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!" gibt der Darstellung den geistigen Gehalt. Eine dicht gedrängte, mit Ausnahme der vorderen Reihe nur an den Häuptern sichtbare Volksmenge, zumeist von dämonischem Ingrimm und glühendem Hasse ergriffen, wüthet in wilder Entfesselung aller Leidenschaften dem Heilande entgegen, welcher auf der über jene emporragenden Eingangsschwelle zum Hause des Pilatus gefesselt und von Kriegern umgeben sichtbar ist. Die Lossprechung des Barabbas ist bereits erfolgt. Der seiner Freiheit überwiesene Verbrecher wird unter gellendem Triumphgeschrei der Nächststehenden von einem kräftigen Volksgenossen auf den Schultern davongetragen und zeigt in thierischer, hochgespannter Wollust der Freude die Arme straff aufreckend den seiner eigenhändigen Lösung Preis gegebenen Strick weithin sichtbarlich der frohlockenden Menge. Der Künstler hat das heutige Gesindel Jerusalems im bunten Gemisch der Bevölkerung zur Darstellung der Feinde des Heilandes auserlesen. Ohne Zweifel gab ein rein artistisches Motiv hier den Ausschlag. Wie etwa auf literarischem Gebiete Renan zur stärkeren Verdeutlichung der Scenerie des Landes und seiner Einwohner zu Christi Zeiten das Studium ihrer gegenwärtigen Gestalt als vielfach maßgebend angesehen hat, wobei dem durchgreifenden Wandel jeglicher tellurischer Physiognomie schmale Rechnung getragen wurde, ebenso mochte unserem Künstler die malerische Verwendung der an Ort und Stelle lebenden Charakterköpfe zur effektvolleren Bewältigung des Thema's als unumgänglich nothwendige Bedingung erscheinen. Ohne die Berechtigung dieses Verfahrens zu diskutiren, müssen wir gestehen, daß die Einverleibung von jetzt lebenden Insassen der heiligen Stadt in eine religiöse, mit Christi Gestalt kombinirte Darstellung uns persönlich, die wir die Bevölkerung mit eigenen Augen kennen gelernt, weit eher befremdet als innerlich ergriffen hat. Lediglich als eine Versammlung von Typen in ethnographischem Sinne ist dieser mit wuchtigem Pathos der Erregung vorgeführte Haufe in der vollen Ausladung seiner Rohheit mit packender Ueberzeugungskraft vorgeführt. Wer die technische Beschaffenheit eines Kunstwerkes zu würdigen versteht, den wird der ungewöhnlich malerische Magnet nicht los lassen. Nach und nach erst gelingt es dem prüfenden Blicke, hier und da einige Abnormitäten und eine unmögliche Flächenbehandlung des Körperlichen aufzufinden. Wir überlassen es dem gereifteren Urtheile, zu entscheiden, ob die räumliche Vertiefung bis zum Mittelgrunde bei allem Zugeständniß der in Palästina herrschenden Lufthelle genügend markirt sei, und heben nur noch als eine auffällige Schwäche des Gemäldes die rein akademisch gehaltene ausdruckslose, gänzlich verunglückte Gestalt Christi hervor, die, zur unansehnlichen Puppe

degradirt, höchstens einen Druck von Kopfschmerzen zu erkennen gibt, aber durchaus Nichts von der Idee und Größe des Gottessohnes offenbart, die nur aus dem Herzen des künstlerischen Genius zu erstehen vermag, um beseligend wiederum zum Herzen zu dringen. Andererseits wollen wir nicht verfehlen, die sonstigen Vorzüge der Ausführung, namentlich die unübertrefflich markige, vielleicht vereinzelt etwas outrirte Charakteristik der Köpfe im Vordergrunde, die mannigfache Durchbildung der agirenden Hände und Arme und die scharfe Präcisirung in den stofflichen Unterschieden der Gewandung gebührend hervorzuheben.

Unmittelbar neben dieser großartigen Leistung fesselt uns das als „Vox Dei" bezeichnete, aus einem Mittel- und zwei Flügelbildern bestehende Gemälde von sehr beträchtlichem Umfange. Das Hauptstück stellt den schreitenden Heiland mit einem Anflug von Verklärung dar, zur Rechten vom Beschauer Johannes den Täufer in traditioneller Auffassung, zur Linken, in tiefes Nachdenken versunken, auf seinen Stab gestützt, den h. Petrus, der zur symbolischen Deutung mit dem rechten Fuße auf einem mächtigen Felsblocke wuchtig Stellung genommen. Mit vorgebeugtem Antlitz wendet sich Christus mit etwas steifer und allzu gradliniger Ausspannung der Arme den links vereinigten Heilsbedürftigen mit einem sinnig angedeuteten Willkommgruße zu. Wir sehen auf dieser Seite einen unglücklich leidenden Alten auf der Tragbahre, von liebender Barmherzigkeit gepflegt, mehrere in Sklavenbanden Schmachtende, unter ihnen einen mit Blindheit geschlagenen Flehenden und den im Kerker auf dem Preis der errungenen Wahrheit bestehenden, ob seines Geschickes betrauerten Galilei, letzteren zwar nur in oberflächlicher Andeutung, auf dem entsprechend entgegengesetzten Flügel in prächtiger Anordnung und prägnanter Gestaltung drei im Opfern und in Anbetung begriffene Götzendiener, überragt von zwei in ihrer diabolischen Verderbtheit und Perfidie meisterhaft gezeichneten Priestern, während der Popanz eines römischen Imperators mit versengender Fackel in äußerster Höhe gar zu gedrückt und zwergartig erscheint. Ohne Frage sind in diesen beiderseitigen Gruppenbildern, in der ganzen Ausstattung und Haltung der Figuren theatralische Züge und aufdringliche Sensationselemente, wie sie in Belgien an der Tagesordnung waren und zum Theil noch sind, unverkennbar. Ob mit den Idealgestalten Christi nebst den Jüngern und der rein allegorischen Bedeutung der seitlichen Figuren die rücksichtslose Macht naturwahrer und wirklicher Farbengebung in innerem Einklang stehe, bleibe unentschieden. Wenn die Empfindung während der eingehenden Betrachtung auch keineswegs ganz leer ausgeht und die mit berechnendem Raffinement ausgeführte Zusammenstellung der Einzelglieder wie ein mächtiger Dreiklang auf manchen Beschauer wirken mag, so haftet doch das Hauptinteresse reger an Aeußerlichkeiten und an dem rein farbigen Pathos, als an der aus tieferen Impulsen hervorquellenden, seelischen Stimmung des Ganzen. Als ein Mißgriff sei bezeichnet, wenn durch das derbste Impasto beinahe wirklicher Stoff wiedergegeben werden soll. Die schwierigsten Beleuchtungseffekte, wie z. B. das im geschlossenen Raume von einer Flamme ausströmende Licht, das allmählich im Dämmerscheine sich verliert und jede Erscheinung mit den ihr angemessensten farbigen Tönen gleichsam getränkt erscheinen läßt, das Hell und Dunkel mit einander im Zwiespalt, nüancirt je nach Modellirung der Gesichtszüge, je nach Lage und Bruch der Gewandung u. s. w., alles das vermag Verlat, wie „der letzte Liebesdienst der Getreuen des Herrn" beweist, mit fester und sicherer Hand der Leinwand anzuvertrauen. Hier ist der Künstler auch im inneren Sinne einiger mit seinem Werke. Seine Empfindung theilt sich zum Mindesten dem Beschauer wohlthuender mit. Zwar ist das Resultat rein menschlicher Rührung im Wesentlichen durch die Situation selbst gegeben, und es fragt sich, ob die Züge der leidtragenden Marieen den bitteren Seelenschmerz bei aller Mäßigung nicht ergreifender wiederzuspiegeln vermöchten. Christus selbst, dessen Leib, in weiße Tücher gehüllt, im Sarkophage ruht und von dem seitwärts knieenden, vom Künstler herrlich wie in's Leben gerufenen Joseph von Arimathia mit Bändern umschnürt werden soll, läßt keinen Nachhall zurück von jener erschütternden Stunde am Kreuze. Das für die ewige Ruhe zu verklärende Haupt ist nur ein verschönertes, nicht ungewöhnliches Todtenantlitz. Dagegen ist der Naturbursche zur Rechten, wie er ziemlich sorglos um den gemüthbewegenden Vorgang auf das von ihm getragene Lämpchen unverwandt sein Augenmerk richtet, vorzüglich in seiner Individualisirung. Es ist Nichts an ihm, was wir verändert wissen möchten, wie denn auch Joseph von Arimathia, von werkthätiger Liebe und Verehrung durchdrungen, sein ganzes Denken und Fühlen offenbart und seinen Platz an dieser heiligen Stätte dadurch überzeugend ausfüllt. Sicherlich darf auch der Künstler für seinen Nikodemus und die beiden Marieen, wenngleich die getroffene Stellung derselben im Raum mit Rücksicht auf die supponirte volle Ausdehnung des Leichnams kaum möglich erscheint, auf Sympathie im weitesten Kreise seiner Beschauer rechnen. Der Grundzug der mächtigen Wirkung, von dem geäußerten Mangel abgesehen, liegt in den koloristischen Vorzügen, in dem reichen Naturgefühl, das der Maler zu erkennen gibt. Daß hier für die Lebenden, wie auf dem benachbarten Gemälde „Die heilige Familie", in nächtlicher Stunde am Feuer sich wärmend, Einwohner des heutigen Bethlehem, wie es scheint, mit portraitartiger Treue selbst der Gewandung vorgeführt werden, dürfte nur, insoweit der rein künstlerische Werth dadurch

in beiden Fällen gehoben sein sollte, zu billigen sein. Jedenfalls ist durch diesen Umstand, insbesondere bei der „heiligen Familie" der genrehafte Zug der Darstellung schärfer accentuirt, als es einem rein religiösen Bilde zugemuthet werden sollte, so anmuthend auch die Elternliebe im Frieden des Nachtdunkels über dem Kinde beim spärlichen Reisigbrande wacht. Daß dadurch dem artistischen Werthe an sich Eintrag geschehe, soll nicht gesagt sein. Es nähert sich vielmehr Verlat gerade in diesen beiden Werken jener Stufe der Vollendung, für die ein allgemeiner Vergleich mit den großen Niederländern des 17. Jahrhunderts zulässig erscheint.

Daß eine so eminente Kraft auch im Fache des Portraits bei voller Concentrirung und allem Aufwand ihres Könnens Hervorragendes leisten muß, ist nach dem Vorausgeschickten selbstverständlich. Und in der That bezeugen die Einzelportraits wie die zu Gruppen vereinigten Bildnisse ein gründliches Studium der Menschennatur und Innerlichkeit. Die sichtbar gewordenen individuellen Eigenschaften jenes alten Beduinen-Scheikhs, der so frappant sich selbst zu erkennen gibt, würden zu einer ausführlichen Charakteristik genügenden Stoff leihen. Der Künstler selbst hat sie auf das Kürzeste und Bündigste lebendig eingetragen in den geistigen Ausdruck des Kopfes, in die gestählte Kraft und Energie, wie sie auf Arm und Händen trotzen, in den ganzen Habitus seines heimatlichen Gebahrens. Mit unermüdlichem Eifer und kundigster Hand sind die Details wie in einer minutiösen Lebensschilderung niedergeschrieben. Dasselbe Bewußtsein eines ganzen Mannes repräsentirt auch jener mit einem Pelz umhüllte christliche Araber in der blühenden Vollkraft des Lebens. Mit diesen in ihrer vollen Körperrundung vom Hintergrunde sich abhebenden Gestalten verglichen, sind die beiden Haremsfräulein sowohl in der Abschilderung der Hautoberfläche als auch in der Gewandung und im Nebensächlichen flach, leblos und stumpf gemalt. Wirkungsvoller dagegen appellirt jener auf primitivem Backsteininstrumente spielende Beduine mit seinem treuherzig dreinblickenden Kinde an die Zuneigung des Publikums. Dieselbe souveräne Kraft, die in der farbigen Versinnlichung dieser Naturexistenzen sich bewährt, wird an jenem kauernden Mädchen mit Namen Nachmé offenbar. Auch das Selbstportrait Verlat's überrascht uns, wie er, in Sonnenhitze wirklich von Schweißperlen tropfend, von einem dienstwilligen Sohne des Landes beschattet, ein recht wildes, garstiges Kind der Wüste skizzirt. Die scharfe Abgrenzung der Formen, welche für das an eine schneidige Transparenz der Luft ungewohnte Auge anfänglich befremdend und kalt und namentlich auf einigen durch sinnige Naturbeobachtung belebten Genrebildern am Erheblichsten wirkt, entspricht allerdings einer der Natur des Klima's eigenthümlichen Erscheinungsweise. — Land und Leute hat der Künstler in ihren mannigfachsten Situationen belauscht und mit großer Zuverlässigkeit und Aechtheit in ihrer Gegenständlichkeit geschildert und gelegentlich auch durch eine Beigabe naiven Humors das Alltägliche mit ansprechendem Reize geschmückt. Nur obenhin sei an den Melonenverkäufer mit dem zwar kauflustigen, doch offenbar an pekuniärem Mangel leidenden Mädchen erinnert, an den genußfreudigen Knaben, in Händen das sichere Pfand der Hunger und Durst löschenden Frucht, vor sich die stille genügsame Betrachtung des Vierbeinigen und hinter sich die ausharrende Bittstellerin. Auch der Wasserträger mit dem schlürfenden und einem noch ungestillten Kinde, das in reizendem Verlangen die Aermchen emporhält, reiht sich würdig an. Eine garstige Bäuerin, für die wir eine der schönen Frauen Bethlehems lieber in Kauf genommen hätten, schreitet mit einem schmucken Töchterchen zur Seite in graziöser Haltung des Wasserkruges selbstbewußt einher. Der Ausblick in die landschaftliche Ferne des Bildes eröffnet eine neue Seite der Leistungsfähigkeit Verlat's. Es ist die Ansicht der sterilen, sonnengedörrten Gebirgs- und Hügelkette, wie sie von der Umgebung des Klosters Mar Saba bis an das todte Meer sich ausdehnt, die in einer großen Landschaft vom Künstler mit physiognomischem Scharfblick für die dortigen Luftphänomene und deren Niederschlag auf den Boden und mit ausreichendem Wechsel verwandter Farbentöne naturgetreu gemalt ist. Die in duftigem Schimmer sich verlierenden Moabiterberge überragen den blauenden Streifen der See im Hintergrunde.

Doch dem bildnerischen Reichthume des Künstlers ist auch hiermit noch keine Schranke gezogen. Wir wissen, wie Verlat gleichsam auf eigener Domaine schaltet und waltet, wenn er Thiere malt in der specifischen Eigenart ihrer Bewegungsmomente oder in absoluter Ruhe. Die an einem felsigen, äußerst lebendig gemalten Abhange entlang pflügenden, nach der Sitte des Landes unter's Joch geschirrten Kühe oder jene die spärliche Erdschicht aufscharrende Kuh, mit dem Esel zu einem Gespann gekoppelt, beiderlei Vieh, wiewohl von ungleichem Werthe in den malerischen Details, und ebenso seine Führer sind ganz und ungeschminkt das, was sie ihren Existenzbedingungen zufolge sein können. Pferdeliebhaber mögen an dem prächtigen Grauschimmel und dem Sattelwerk sich weiden und Freunde des Humors über die Widerspenstigkeit des Eseleins, welches von nackten Gesellen in's schäumende Meeresufer gezerrt wird, sich amüsiren. Etwas Aehnliches soll von Rosa Bonheur gemalt sein.

Als die Perle der Ausstellung bezeichnen wir jene unübertreffliche Landschaft, auf der die Schwüle des Tages und die Trübung des Lichtes drückend lastet, mit der wohlgewählten Staffage eines Führers und zwei mit Bilderkisten unseres Malers belasteten Kameelen,

denen er selbst im Mittelgrunde zu Pferde folgt. Hier steht Verlat ebenso in der richtigen Wahl eines Motivs wie durch maßvolle Zuthat eigenen Empfindens auf der ihm vergönnten Höhe. Hier muß ihm aus vollem Herzen der Preis eines wahren Kunstwerkes zugesprochen werden.

Wo es gilt, die Natur direkt im Bilde zu verwerthen, da entfaltet Verlat seinen eigentlichen Beruf, und hier ist die von der Natur selbst ihm angewiesene Grenze zu beobachten. Aus diesem Grunde gewähren die tadellosen, zahlreichen kleinen Oelstudien, welche mit seltener Feinheit und Schärfe durchgeführt sind, einen überraschenden Einblick in seine schaffende Thätigkeit, deren eingehendes Studium für Künstler insbesondere von hohem Belang sein mag.

Weimar, den 16. Februar 1878.

Lionel v. Donop.

Kunstliteratur.

Eine Geschichte der Antwerpener Malerschule von Max Rooses erscheint demnächst in 20 Lieferungen mit Illustrationen in Holzschnitt und mit 10 Radirungen von J. B. Michiels ausgestattet bei Ad. Hoste in Gent. Besagtes Werk hat in der von dem Stadtrath von Antwerpen 1876 ausgeschriebenen Konkurrenz den ersten Preis erhalten und ist mit Rücksicht auf die populäre Tendenz, die es haben soll, in vlämischer Sprache abgefaßt.

* **Neue Vasari-Ausgabe.** Einer Ankündigung der Firma U. Hoepli in Mailand zufolge ist eine neue vollständig umgearbeitete Ausgabe der Vasari'schen Biographien zum Erscheinen bereit. Als Herausgeber werden Gaetano Milanesi und Carlo Pini genannt. Das Werk ist auf acht Groß-Oktav-Bände von je 650—700 Seiten berechnet, von denen jährlich wenigstens zwei erscheinen sollen. Der Preis jedes Bandes beträgt 8 Lire. Im Jahre 1881 soll das Ganze vollendet sein.

Kunstgeschichtliches.

* **Die Ausgrabungen in Mykenä** halten die gelehrte Welt in fortwährender Spannung. Kaum ist Schliemann's reich illustrirter Ausgrabungsbericht (Leipzig bei F. A. Brockhaus) erschienen — ein Werk, auf das wir demnächst ausführlich zurückkommen werden — und schon wieder wird ein neuer Fund auf der alten Hochburg der Atriden gemeldet: nämlich die Aufdeckung eines sechsten Grabes in unmittelbarer Nähe der fünf von Schliemann aufgedeckten Begräbnißstätten. Dasselbe liegt gleich rechts am Eingange unter dem aus doppelten Platten bestehenden Steinkreise, welcher sämmtliche bisher gefundene Gräber umfaßt, und ist an Alter und Beschaffenheit offenbar den von Schliemann beschriebenen gleich. Auch hier wieder fanden sich zahlreiche Goldsachen, eine Maske u. A. — Das an der Steinumfassung liegende „cyklopische Haus" wurde völlig freigelegt und ergab reichliche Ausbeute. Die gegenwärtig im Zuge befindlichen Ausgrabungsarbeiten werden von Hrn. Stamatáki im Auftrage der Archäologischen Gesellschaft in Athen geleitet. — In vielen Punkten übereinstimmend mit den Funden von Mykenä oder sie in interessanter Weise ergänzend sind die Ausgrabungen, welche kürzlich bei dem Dorfe Spata in der Nähe von Athen gemacht wurden. Auch darüber behalten wir uns einen eingehenderen Bericht vor.

Kunstvereine.

Münchener Kunstverein. Am 31. Januar fand die von dem Verwaltungsausschuß des Münchener Kunstvereins in Gemäßheit der Statuten für den Schluß eines jeden Jahres vorgeschriebene ordentliche Generalversammlung seiner Mitglieder im Vereinslokale statt. Auf der zuvor bekannt gemachten Tagesordnung standen als Verhandlungsgegenstände: 1) die Erstattung des Rechenschaftsberichtes, 2) Vortrag über die Einnahmen und Ausgaben des Jahres 1877, und 3) Feststellung des Wirthschaftsplanes für das laufende Jahr 1878. Aus dem Rechenschaftsbericht ist, was die Erschienenen mit Vergnügen erfuhren, zu entnehmen, daß der Kunstverein sich eines fortwährend steigenden Gedeihens zu erfreuen hat, die Anzahl der Mitglieder unausgesetzt zunimmt und die Finanzverhältnisse der befriedigendsten Art sind. Die Rechnung über die Einnahmen und Ausgaben für das Jahr 1877 wurde in allen Punkten genehmigt, und ohne Diskussion und Decharge ertheilt. Auch das Budget für 1878 gab zu keinen weiteren Erörterungen Anlaß und erhielt die einstimmige Genehmigung. — Irgend welche Anträge wurden in der mäßig besuchten Versammlung nicht gestellt. — Die Anzahl der Mitglieder ist nahezu auf 5200 gestiegen, trotz der sehr erheblichen Abgänge durch Todesfälle u. a. — Die Rechnung für 1877 bilanzirt, was Einnahmen und Ausgaben betrifft, mit fast denselben Ziffern, wie der Voranschlag für 1878. Vereinsgeschenk an die Mitglieder wird auf dieses Jahr ein Stich Hermann Walde's nach Franz Defregger's „Tischgebet", dasjenige auf 1879 ein solcher von Joh. Friedrich Deininger nach dem letztvollendeten Gemälde des verstorbenen kgl. Akademieprofessors Georg Arthur Frhrn. v. Ramberg „Nach Tisch" (in der neuen kgl. Pinakothek) und das für 1880 ein Stich Joh. Bankel's nach dem berühmten Originalgemälde von Rubens in der alten kgl. Pinakothek „Castor und Pollux" sein.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Der „Württembergische Kunstgewerbe-Verein"** in Stuttgart, der erst seit einem Jahre besteht, hatte kürzlich eine Ausstellung veranstaltet, welche sich durch ihre Vielseitigkeit und geschmackvolle Anordnung auszeichnete. Alle Zweige der Kunstindustrie des Königreichs waren darin durch werthvolle Einsendungen vertreten, und wenn sich auch im Einzelnen noch manche stillose und überladene Arbeit zeigte, so fand sich doch auch viel Gutes, ja sogar Vortreffliches. Da ist besonders ein kostbares Prunkgefäß lobend zu erwähnen, welches in den edelsten Formen der Renaissance nach einem Entwurf des Professors H. Herdle in Wien (eines geborenen Stuttgarters) vom Hofjuwelier Föhr prächtig ausgeführt war. Der deutsche Kaiser hat dasselbe dem Armee-Renn-Vereine in Baden-Baden als Ehrenpreis geschenkt. Auch eine trefflich gearbeitete Kaffette von Ebenholz mit reicher Verzierung von getriebenem Silber, entworfen von Prof. Seubert und ausgeführt von R. Mayer, welche der König von Württemberg sofort ankaufte, verdient unbeschränktes Lob. Ebenso die Schmuckarbeiten im Stil der alten Venetianer von Pleuer & Co. in Stuttgart, ein Schmuckkästchen mit eingelegter Mosaik von F. Bosch aus Friedrichshafen, z. Z. in Wien, einige kunstreiche Lederarbeiten von Bühler, Feucht & Co., stilvolle Glasmalereien von Kellner & Söhne in Friedrichshafen u. A. Vierhundert der besten Gegenstände sind von dem Vorstand des Vereins zu einer Verlosung angekauft worden, welche zweifellos dazu beitragen wird, das Interesse für Hebung des Geschmacks im Kunstgewerbe anzuregen, wie denn überhaupt schon die Ausstellung von der besten Wirkung nicht bloß auf die Kreise der Gewerbtreibenden selbst, sondern namentlich auch auf diejenigen gewesen ist, die durch Kauf und Bestellung den Wetteifer anzuregen im Stande sind.

B. **Stuttgart.** Im Museum der bildenden Kunst war kürzlich wieder eine höchst interessante Ausstellung von Münchener Bildern veranstaltet, die ein zahlreiches Publikum anlockte. Da das Ausgestellte größtentheils schon von andern Ausstellungen her den Lesern d. Bl. bekannt ist, gehen wir auf Einzelnes nicht näher ein. Otto Baisch's „Mühle bei Mondschein" mit einem Liebespaar als Staffage wurde für die hiesige Königliche Staatsgalerie angekauft. Hübsche Komposition, naturwahre Lichtwirkung und poetische Stimmung rechtfertigen den Ankauf in jeder Weise. In den Permanenten Ausstellungen gab es einige interessante Neuigkeiten, so bei Herdtle & Peters ein kleines meisterhaft durchgeführtes Bild von A. von Werner, Moltke im Atelier

des Künstlers, dessen Bild für die Siegessäule betrachtend. „Der Wittwer" von Auguste Ludwig in Düsseldorf zeichnete sich durch die ernste Poesie der Komposition und eine tüchtige malerische Behandlung aus. Auch die „Leere Flasche" von H. Sondermann, das „Tischgebet" von Eberle und die „Italienischen Fischer" des vor wenig Jahren gestorbenen Josef Fay verdienen hervorgehoben zu werden. Vorzügliches wurde in der Landschaft geboten. Carl Ludwig bewährte in einigen trefflichen Gebirgsbildern seinen wohlbegründeten Ruf, und A. v. Waldenburg in Carlsruhe lieferte in den „Eichen am See" und einem „Motiv aus dem Engadin" Proben seines Talentes, die sich durch die Lichtwirkung einer überaus hellen und klaren Farbe auszeichnen, während Ludwig ein sehr kräftiges, gesättigtes Kolorit besitzt. Fein in der Stimmung war ein „Tabaksfeld" von Tjarda van Starkenborgh in Düsseldorf, recht poetisch ein „Abend bei Wimpffen" von Kappis in München und prächtig gemalt ein „Motiv aus dem Dorf Hohenstaufen" von T. Her. Meisterhafte Aquarelle hatte Alexander Wagner in München eingesandt, E. Keppler dagegen zeigte in seinem Aquarellfries „Der Mönch und das Waldvögelein", daß seinem beachtenswerthen Talente noch die nöthige Schulung mangelte. Die Plastik war durch eine große Bronze-Büste des Dichters J. G. Fischer von Pelargus in Stuttgart nicht übel vertreten. — Im Württembergischen Kunstverein sah man ein gut komponirtes Historienbild von Dürr in Freiburg „Die Verehrung des h. Christkindes" ausgestellt. Eine Episode aus den Kämpfen bei Orleans von H. Lang in München und zwei Bilder von Szerner daselbst, Motive aus dem Volksleben in Krakau behandelnd, sprachen sehr an. Vortrefflich in Farbe und Behandlung erschienen zwei große Studien, vornehme Frauen in mittelalterlichem Kostüm, von Wecks und Philipps in München. Unter den Landschaften sei der „Eibsee" von Samoggi, eine ernst gestimmte „Waldparthie" von Strohmayer und ein „Wintermorgen im Gebirge" von Horst-Hacker der Beachtung empfohlen. Erwähnenswerth sind schließlich noch „Pferde an der Weichsel bei Regen" von Kowalsky und das virtuos gemalte „Rendez-vous" von Büttner in München. — Der Vorschlag, beide Ausstellungen in einem geeigneten, gut gelegenen Lokal mit einander zu verbinden, wird jetzt lebhaft ventilirt, und wir möchten dessen Verwirklichung im Interesse der Künstler und des Publikums dringend wünschen. Die Theilnahme würde sich dann nicht so zersplittern wie jetzt, und aus den vereinigten Bestrebungen könnte sich ein Unternehmen gestalten, das den Bewohnern der Residenz zur Freude und der Kunst sowohl in ideeller wie in materieller Beziehung zum Segen gereichte.

Vermischte Nachrichten.

O. A. **Düsseldorf.** Der rheinisch-westfälische Kunstverein hat einen sehr glücklichen Griff gethan, indem er ein historisches Bild von S. v. Langenmantel in München „Die Verhaftung Lavoisier's" an sich brachte. Wenn es ein Hauptverdienst einer geschichtlichen Darstellung ist, uns eine vergangene Zeit klar und lebendig vor Augen zu stellen, bedeutende Menschen, die längst das Grab deckt, gleichsam wieder auferstehen zu lassen, so darf sich dieses Bild desselben im vollsten Maße rühmen. Wir meinen der großen französischen Revolution beizuwohnen, indem wir auf diese eine Scene aus derselben blicken, erstens weil eben eine sehr charakteristische gewählt ist, zweitens weil ein gutes Kunstwerk die Phantasie des Beschauers so anregt, daß sie weit über dessen Grenzen hinauszuschweifen pflegt und Alles ersetzt, was unausgesprochen bleiben mußte. Die Gefangennahme eines edlen Menschen und großen Gelehrten durch eine theils fanatisch begeisterte, theils rohe Schaar ist sehr bezeichnend für jene Schreckenszeit. So wollte man es also nicht einmal mehr dulden, daß ein Mensch still seiner Wissenschaft lebe, ja man vermuthete vielleicht gar, daß er in seinem Laboratorium, wo wir ihn gerade mit chemischen Experimenten beschäftigt sehen, Gifttränke für die Freunde des Vaterlands braue. Auch die Aristokratie des Geistes ist diesen verhaßt, auch sie ist eine Ueberhebung und sondert den Bruder vom Bruder ab. Und dieser Lavoisier erscheint in der That als ein Geistesaristokrat, so fein ist Ausdruck und Miene, so vornehm Haltung und Geberde, so einfach elegant die schwarze Kleidung mit den Kniehosen, den seidenen Strümpfen und Schuhen. Sein kluges, braunes Auge blickt fest auf die Eindringlinge, mehr erstaunt über ihr unsinniges Gebahren, als erschrocken vor irgend einer Gefahr. Einen ganz entgegengesetzten Charakter hat der Künstler ihm in dem Abgesandten der republikanischen Behörde gegenübergestellt, einen Mann, der das Leben für eine große Schaubühne anzusehen scheint, auf der man gerade eine Tragödie, in welcher er eine Hauptrolle hat, abspielt. Sein klassisch schönes, aber verfallenes, abgemüdetes Gesicht, von langen Haaren eingerahmt, hat einen pathetischen Ausdruck, sein Schritt ist theatralisch, die Art, wie er auf den Verhaftsbefehl zeigt und dabei den Gelehrten anblickt, würde einem Devrient keine Schande gemacht haben. Aber nun, wie gut der Mann auch vor Andern und vor sich selbst seine Rolle spielt, bricht doch wieder die Natur durch. Lavoisier's Anblick hat ihm einen Stoß gegeben; es ist, als dämmere ihm eine Ahnung auf von dem, was wahre Würde sei; etwas Forschendes, etwas Betretenes schimmert durch die angenommene Unfehlbarkeitsmiene. Im Gegensatz zu der dunklen Gestalt des Gelehrten, ist er in farbige republikanische Tracht, den Frack mit langen Schößen, helle lange Beinkleider, bauschige Kravatte, dreieckigen Hut und spitze Schuhe gekleidet. Ein wilder Haufe folgt ihm, unter dem sich auch eine junge Frau, mit der Büchse in der Hand, befindet. Das beste Publikum für den großen Bürger bilden aber die halberwachsenen Jungen, welche sich mit eingedrängt haben und sein theatralisches Gebahren halb mit Lachen, halb mit Bewunderung betrachten. — Weniger gelungen in der Hauptfigur, aber im Ganzen von vortrefflicher Charakteristik und Durchführung ist das ebenfalls vom rheinisch-westfälischen Kunstverein erworbene Bild von B. Knüpfer aus München „Götz von Berlichingen". Dieser Ritter mit der eisernen Hand, soll zwar nach der Ansicht mancher Historiker nur ein roher Drauflosschläger gewesen sein, indessen der Dichter behält immer Recht gegen den Geschichtsforscher. Wie es auch sei, der Göthe'sche Götz von Berlichingen lebt in Aller Phantasie, und keiner will sich eine solche Lieblingsgestalt verderben lassen. Der Künstler hat sich, wie es scheint, mehr an die historische Wahrheit halten wollen; dies kommt aber seinem Bilde nicht zu Gute, welches nur gewinnen könnte, wenn die Hauptperson nicht allein das körperliche, sondern auch ein recht in die Augen springendes geistiges Uebergewicht über alle Andern hätte. Der Gegensatz zu den ihn in einer Gerichtshalle anfallenden Stadtsoldaten oder Handwerksmeistern würde dann um so wirksamer sein; um so lebhafter würde man für ihn gegen die Rechtsgelehrten Partei nehmen, welche dem tapfern Manne am Zeuge flicken wollen. Die Gegner des Götz sind Alle trefflich charakterisirt; da sehen wir den erkünstelten Muth, die Feigheit unter der Heldenmaske bei den Angreifern des mannhaften Ritters, von denen schon einer am Boden zappelt; die stille Entrüstung, die vorsichtige Zurückhaltung bei den zum Rath versammelten Juristen und Beamten. Schade, daß die Figur des Götz etwas Verdrehtes hat und offenbar nicht ganz richtig gezeichnet ist. Die Farbengebung ist harmonisch und wirkungsvoll, nur springt die gelbe Decke über dem großen Tisch links zu sehr in's Auge. Warum auf diesen, an sich doch nicht interessanten Gegenstand ein solches Gewicht legen? — In einem andern Genre, aber nicht minder verdienstvoll hat sich Adam aus München bethätigt. Wir sehen eine überschwemmte Wiesengegend in Ungarn, eine weite hügelige Ebene, den Weideplatz für Heerden halbwilder Pferde. Schon haben sich eine Menge Thiere, von dem Wasser weiter und weiter getrieben, auf die erhöhten Stellen zusammengedrängt; ein einzelnes braunes Pferd kommt eben, auf's Aeußerste erschöpft, herangeschwommen. Gerade an der Stelle, wo es landen will, liegt schon ein todtes junges Thier. Alle die schlanken feinen Geschöpfe sehen mager und ausgehungert aus, der Wind zaust ihre Mähnen und Stirnhaare, eins drängt sich schauernd an das andere, die Fohlen suchen Schutz bei der Mutter. Der berittene Hirt, im ungarischen Kostüm, welcher andern, auf einem fernen Vorsprung sichtbaren Leuten, zu denen ein Nachen heranrudert, winkt, wird die Armen auch nicht retten können. Das Wasser scheint noch immer zu steigen und die kleine Insel, auf welcher die geängsteten Rosse Zuflucht suchen, muß bald in den Fluthen versinken. Obgleich es sich hier nur um einige Pferde handelt, ist doch dies Bild von einem

wahrhaft dramatischen Interesse und beweist uns, daß es nicht großer Vorwürfe, außerordentlicher Begebenheiten bedarf, um zu spannen und zu erschüttern, wohl aber eines lebendigen Künstlergeistes, einer schaffenden Phantasie und Beherrschung der Ausdrucksmittel, die nur durch gründliches Studium erworben werden kann. — In derselben Ausstellung, bei den Herren Bismeyer und Krauß, bietet uns ein großer Fries von J. Naue in München, „Das Schicksal der Götter", reichen Stoff zu gründlichem Studium altdeutscher Mythologie dar. Als eine Errungenschaft der neuen Zeit müssen wir es mit Freuden begrüßen, daß die vaterländischen Traditionen endlich auch dem größeren Publikum nahe gebracht werden. Jeder Schritt dazu ist verdienstlich. Für die bildende Kunst erscheint es uns aber von doppeltem Werth, wenn diese Gegenstände mit in den Kreis der Darstellung gezogen werden, da die griechische Mythologie so vielfach ausgebeutet ist und, wenn sie nicht von einem hervorragenden Geist mit neuer Lebenswärme ausgestattet wird, wenig Theilnahme erregt. Herrliche Motive, ganz neue Anregungen für die Einbildungskraft bieten aber diese nordischen Sagen und werden bei richtiger Auffassung und Behandlung eine wahre Bereicherung unseres Kunstlebens abgeben. Ob es Naue gelingen wird, die Schätze aufzuschließen, das möchten wir bezweifeln; denn wie interessant auch manche Kompositionen sind, wie schön gruppirt die Figuren in den Zwickeln oder den halbrunden Bögen, so absonderlich, ja mit Recht mehr Verwunderung, als Bewunderung erregend sind die meisten Darstellungen; Vieles ist unrichtig in den Verhältnissen, z. B. erscheinen erwachsene Personen fast wie Kinder, verzerrt im Ausdruck, absichtlich großartig, gewaltsam, und deßhalb ganz unnatürlich. Schwerlich wird diese verdienstvolle Arbeit irgend Jemand zum Studium der Edda anregen, und wohl nur dem, der ihren Inhalt kennt und liebt, regere Theilnahme abgewinnen.

Im Berliner königlichen Institut für Glasmalerei (Wartenburgstraße 14) ist soeben ein Glasfenster fertig geworden, das vom Vereine „Herold" für das Germanische Museum in Nürnberg gestiftet ist und ein erfreuliches Zeugniß von der Leistungsfähigkeit des Instituts ablegt. Dasselbe ist, wie die „N. A. Z." mittheilt, von Ferdinand Ulrich und S. v. Glinski nach einem Karton des Direktors des Germanischen Museums, Dr. A. Essenwein, hergestellt. Die durch massives Stabwerk in drei Theile gegliederte Fläche zeigt die drei (sitzenden) Figuren der Sphragistik, Heraldik und Genealogie, die Wissenschaften, welche zu pflegen der genannte Verein sich angelegen sein läßt, innerhalb gothischer, reich verzierter Portale. In den Rosetten der oberen Bogenwölbung präsentiren sich die Wappen dreier früherer Vereinsvorsitzender, des Grafen von Hoverden, des Freiherrn von Linstow und des Freiherrn von Reitzenstein. Nach unten schließt ein breites Teppichmuster die bildliche Darstellung ab und den untern Rand schmücken die Namen und Wappen der heutigen Vorstandsmitglieder, des letztverstorbenen Vorsitzenden und zweier früherer Redakteure des Vereinsorgans.

Die Berliner kunstgewerbliche Weihnachtsmesse, welche im letzten December im Architekten-Vereinshause veranstaltet war und, wie bekannt, großer Theilnahme und günstiger Beurtheilung sich zu erfreuen hatte, soll, wie wir hören, insofern eine ständige Einrichtung Berlins werden, als dieselbe alljährlich zu gleicher Zeit wie letzthin stattfinden wird. Das Komité, welches die erste Messe in's Leben rief, hat sich von Neuem konstituirt und wird in kürzester Zeit mit einem Aufruf in die Oeffentlichkeit treten. Es liegt deshalb die Absicht vor, so früh schon die gewerbetreibenden Kunstindustriellen und deren Mitarbeiter für diese Sache zu interessiren, um in diesem Jahre tüchtig gewappnet den Fortschritt unserer Kunstindustrie zeigen zu können. Sollte, wie nicht zu bezweifeln, die Betheiligung eine rege sein, so sind bereits Abkommen dahin getroffen, daß beträchtlich erweiterte Räume der Messe in diesem Jahre zur Verfügung stehen werden. Jedenfalls ist es gesichert, daß für das Jahr 1878 die Weihnachtsmesse wieder im Architekten-Vereinshause abgehalten werden wird.

Zeitschriften.

The Academy. No. 302. 303.

Contemporary art, von F. Wedmore. — Gustave Courbet, von Ph. Burty. — Notes from Egypt, von G. J. Chester. — William Blake, von W. M. Rossetti. — The exhibition of the Royal Scottish Academy, von John M. Gray. — The French Government and the Fine Arts.

L'Art. No. 164. 165.

Gustave Courbet, von Th. Chasrel. (Mit Abbild.) — La Grosvonor Gallerie: Exposition de dessins des anciens maitres, von J. Comyns Carr. (Mit Abbild.) — Defendente de Ferrari da Chivasso, von Baron Franc. Gamba. (Mit Abbild.) — Les Cartons de M. Chenavard, von L. Riesener —. L'Exposition de Nice, von Louis Enault.

Chronique des Arts. No. 6. 7. 8.

Le concours de Sèvres. — Correspondance d'Augleterre, von L. Robinson. — Correspondance de Belgique, von Ch. Lemonnier. — Exposition du cercle artistique de la Place Vendome. — Ernest Vinet. — Étienne Le Roy, von C. Lemonnier. — Exposition historique de l'art ancien. — Académie des Inscriptious. — Exposition des Missions Scientifiques, von Duranto. — A propos de Lucas de Leyde par Alb. Dürer, von Ch. Ephrussi. — Correspondance d'Angleterre. von L. Robinson. — Correspondance de Hollande, von H. Havard.

Gewerbehalle. Lief. 3.

Bügelflasche aus vergoldetem Silber, Augsburger Arbeit aus dem 16. Jahrh.; Marmor-Kamin im „Palazzo Ducale" zu Urbino, aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh.; Gemusterter Hintergrund eines Altarschrankes in der St. Egidikirche in Bartfeld (Ungarn), Ende des 15. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Schrank; Tauschirte Ornamente von einem arabischen Schild; Päpstlicher Thron; Hänge-Uhr; Spiegelschrank und Nachttisch.

Formenschatz der deutschen Renaissance. 8. Heft.

Ein Blatt aus Albrecht Dürer's grosser Ehrenpforte des Kaiser Maximilian I.; der sogen. „Knoten", von dems. — Daniel Hopfer: Chorgestühl mit Jesus, Maria und den Heiligen. — Lucas von Leyden: Wappenschild; Ornament. — August Hirschvogel: Zwei Dolchscheiden. — Entwurf eines Portales aus der mit dem Namen „Goldschmiedrisse" bezeichneten Sammlung von alten Handzeichnungen im Museum zu Basel. — Ein Blatt mit Urnen und anderen Gefässen, in Holzschnitt erschienen im Jahre 1547 in der „Perspective" des Nürnbergers Walter Nivius. — Stiche von Virgil Solis. — Joh. de Bry: Vorlagen zu ciselirten und eingelegten Messergriffen. — Vorlagen zu Ciseleur-Arbeiten aus dem k. Kupferstichcabinet zu München, ohne Angabe der Meister.

Journal des Beaux-Arts. No. 3.

Richard Doyle, von H. Jouin. — Collection Schuermans a Anvers.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

14. März



Nr. 22.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Neues Hoftheater in Dresden. — Historische Ausstellung Frieslands zu Leeuwarden im Spätsommer 1877. — Etchings by Mr. Alph. Legros; Allgemeine Bauzeitung; Ottfried Müller's Werke; Ueber das verdienstvolle Unternehmen Demetrio Salazaro's; Moderne Bucheinbände. — Deutsches Gewerbemuseum in Berlin. — Düsseldorf. — Nachlaß des Genremaler Belly. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Inserate.

Das neue Hoftheater zu Dresden.

Als am 21. September 1869 das Dresdener Hoftheater ein Raub der Flammen wurde, beklagte man allgemein den Verlust dieses Bauwerks. Der baulichen Physiognomie der Stadt sich prächtig anschließend, gehörte es in der Frische und Anmuth seiner Renaissanceformen zu den hervorragendsten architektonischen Schöpfungen der Zeit. In großer und seltener Einstimmigkeit wurde der Erbauer des niedergebrannten Theaters, Gottfried Semper, sofort als der geeignetste Architekt für den Wiederaufbau bezeichnet: eine Meinung, welche sich in der Presse, in Petitionen des Publikums, wie in ständischen Anträgen an die Regierung aussprach und auch in den maßgebenden Kreisen Sachsens die geneigteste Beachtung fand. Semper wurde von der Regierung beauftragt, einen Plan zu bearbeiten, auf Grund dessen man ihm schließlich die Ausführung des Baues übertrug. Da der Meister, anderwärts beschäftigt, letztere nicht selbst überwachen konnte, so wurde auf seinen Vorschlag sein Sohn, Manfred Semper, mit der speziellen Bauführung betraut, der sich in der Folge mit Eifer und Geschick dieser Aufgabe unterzog. Am 26. April 1874 fand die Grundsteinlegung statt. Die schwere Noth der Zeit, welche den Bau verzögerte, dämpfte in etwas die Lust an demselben, und ungeduldig, und daher auch sehr zur Kritik aufgelegt, sah das große Publikum der Vollendung des Hauses entgegen. Alle kleinlichen Nergeleien verstummten jedoch am Abend des 2. Februar d. J., an welchem das neue Theater in Gegenwart der königlichen Familie und der Stände des Landes, mit der Vorstellung von Goethe's „Iphigenie auf Tauris", feierlich seiner Bestimmung übergeben wurde. Bei dem öffentlichen Festmahle, das sich zu Ehren des Erbauers an diese Feier anschloß, konnte der Festredner, Prof. Hermann Hettner, mit gutem Rechte das neue Haus in der Hauptsache als eines der schönsten Theater Europa's bezeichnen, als einen Bau von überwältigender Monumentalität.

In diesen Blättern (Kunst-Chr. v. 1. Oktober 1869) erhob sich die erste Stimme, welche für den Wiederaufbau des Theaters durch Semper plaidirte, ebenso fand der Plan des Künstlers zuerst an dieser Stelle Besprechung in der Presse; es dürfte nun auch ein Bericht über das fertige Bauwerk hier am Platze sein.

Was zunächst die Situation des Baues betrifft, so kamen hauptsächlich zwei Bauplätze bei der Wahl in Betracht, die Zwingerteichpromenade und die Stelle, auf welcher sich das alte Theater erhob. Man wählte letzteren Platz. Die Zwingerteichpromenade, wo das Haus in die Fluchtlinie der Nordfaçade des Museums zu stehen gekommen wäre, hätte vielleicht die Ansprüche an die Wirkung der Seitenfaçaden des Neubaues nicht so gesteigert wie der gewählte Platz, indessen bot dieser wieder andere Vortheile, welche man berücksichtigen zu müssen glaubte. Um die aus der Nähe des Theaters für die Gemäldegalerie entspringenden Fährlichkeiten zu verringern und zugleich, um dem Museum eine bessere Ansicht zu gewähren, rückte man das neue Haus etwa 48 M. nach dem Packhofe hin zurück. Die Gründung, welche 8 M. unter dem Terrain erfolgte, hatte hier mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, indem man einerseits auf alte Festungsmauern, andererseits auf den Sand und Schlamm eines verschütteten Grabens stieß. Die

Bebauungsfläche beziffert sich auf 4636 □ M., sie ist mithin größer als die des alten Baues, welcher nur einen Flächenraum von 2965 □ M. einnahm.

Der Grundplan ist, wie bereits einmal an dieser Stelle dargelegt, mit großer Konsequenz aus den vorhandenen Bedürfnissen heraus konstruirt, und überaus klar und bestimmt sprechen sich die Zwecke der einzelnen Räume, und somit auch die Bestimmung des Gebäudes, nach allen Seiten hin in der äußeren Gestaltung aus. Letztere erzielt eine ungleich charaktervollere und großartigere Wirkung als die des alten Theaters, so anmuthig dasselbe auch in der weichen Rundung seiner Linien war. Von großer und eigenthümlicher Schönheit ist die nach dem königl. Schlosse und der katholischen Hofkirche zu gerichtete Hauptfaçade. In festlich heiterer Pracht, zum Kultus der Kunst einladend, tritt hier der Vorraum mit dem Haupteingange aus dem Baukörper heraus; darüber erhebt sich, ebenso wie der Vorraum, in Form eines Segments der Zuschauerraum, während der Bühnenraum, als der Hauptraum, giebelgekrönt, an Höhe die übrigen Bautheile weit überragt. Die kräftige, malerische Wirkung der ganzen Façade erscheint gleichsam concentrirt in der Exedra des Vorraums, einem der Mitte des Segments und der Hauptaxe des Gebäudes vorgelegten, thurmartigen Bautheil, welcher den Haupteingang markirt und zugleich durch eine über letzterem sich öffnende Kolossalnische die Beziehung zwischen dem Hause und dem großen, vor demselben liegenden Platze vermittelt. Reich ist dieses geistvolle Motiv ausgestaltet. Die Nische ist farbig dekorirt: die Wände sind mit buntem Marmor bekleidet und über dem breiten Fries entfaltet die Halbkuppel eine Malerei im ornamentalen Stile der Limousiner Emailkunst. In den drei großen Medaillons derselben hat P. Kießling die drei Grazien, Apollo und Marsyas dargestellt. Ferner sieht man unterhalb der Nische, an der Eingangsthür, die Statuen Goethe's und Schiller's, und oben auf den Gesimskröpfungen der an der Nische freistehenden Säulen vier Musenstatuen, ausgeführt von Dielmann, Epler, Hölbe und Ockelmann; worüber auf hohem Postament eine kolossale Pantherquadriga mit Dionysos und Ariadne die Anlage krönend abschließt. Letztere Gruppe, von Prof. Schilling modellirt, ist in Bronze ausgeführt, während alle übrigen Skulpturen am Hause von Sandstein sind. Die Bestimmung des Baues kennzeichnend, besitzt das Schilling'sche Werk zugleich einen großen Formenreiz; nur dürfte es vielleicht in dem wallenden Schleier der Ariadne wie in dem flatternden Stabband des Dionysos etwas zu malerisch gedacht sein. Rechts und links von der Exedra sodann zieht sich der Vorraum mit den beiden übereinander liegenden Foyers hin. Derselbe spricht seine Bestimmung in einer Bogenarchitektur ruhig und klar aus. Im Erdgeschoß, das am ganzen Gebäude in einer mächtigen, durch Pilaster gegliederten Rustica gehalten ist, befinden sich, außer dem Hauptthor in der Exedra, noch fünf Thüren auf jeder Seite. Im oberen Geschoß sind die Fenster durch korinthische Dreiviertelsäulen getrennt. Der plastische Schmuck dieses Bautheils beschränkt sich auf vier Statuen: Sophokles und Euripides, Shakespeare und Molière, welche Statuen, ebenso wie die oben erwähnten Dichterstatuen am Haupteingange, noch vom alten Theater herrühren, wo sie ähnlich placirt waren wie jetzt.

Die Bogenlinie des Foyerbaues findet auf beiden Seiten des Gebäudes, nach dem Zwinger wie nach der Elbe zu, einen kräftigen Abschluß durch flügelartige Vorbauten, welche die Haupttreppen und Vestibüle und in nochmaliger Vorlage die Unterfahrten enthalten. Die Gliederung und Dekoration schlägt hier wieder einen volleren, an die Exedra anklingenden Ton an. Statt der Dreiviertelsäulen des Foyerbaues treten im oberen Geschoß dieser Vorbauten runde und freistehende Säulen hervor, mit einem verkröpften Gebälk, welches einen reichen Statuenschmuck trägt. In diesen paarweise aufgestellten Statuen sind die dramatischen Konflikte in großen typischen Beispielen zur Anschauung gebracht worden; auf der einen Seite in einer antiken, auf der andern in einer romantisch modernen Reihe. Die erstere wird durch die Paare Zeus-Prometheus, Kreon-Antigone, Jason-Medea, Satyr-Bacchantin, die andere durch die Paare Macbeth-Hexe, Faust-Mephisto, Don Juan-Steinerner Gast, Oberon-Titania gebildet. Die Bildhauer, welche diese Statuen lieferten, sind Bäumer, Härtel, Hultzsch und Echtermeyer, Broßmann, Kietz, Möller und Dietz. Einige dieser Arbeiten sind in Charakteristik und Durchführung recht lobenswerth; jedoch ist ihr Maßstab ein viel zu kleiner und ihre Behandlung eine zu wenig dekorative, als daß sie wirkungsvoll in die Belebung der Seitenfaçaden des Gebäudes eingreifen könnten.

Die nach hinten liegenden, an das Bühnenhaus auf zwei Seiten, in gleicher Höhe mit den Foyer- und Vestibülbauten, sich anlehnenden Diensträume, wie Probesäle, Garderoben, sind, ihrer Bestimmung entsprechend, ebenso wie die durch das Bühnenhaus gebildete Hinterfront, ganz einfach, aber doch im Einklang mit der geschilderten Architektur gehalten. Nur die Mittelpartie der Hinterfront ist durch eine attikaartige Anordnung mit dem königlichen Wappen und zwei daran gelehnten, von R. Henze modellirten Figuren der Liebe und der Gerechtigkeit hervorgehoben.

Das Bühnenhaus steigt, alle übrigen Bautheile überragend, hoch und schmucklos auf. Akroterien und, auf der Spitze des Giebels, eine Lyra bilden die einzigen Zierrathen. Die Höhe des Hauses wurde von dem scenischen Luxus der modernen Oper prätendirt. Auch

die Schmucklosigkeit ist bis auf einen gewissen Grad motivirt; denn während der Vor- und Zuschauerraum, dem heiteren Genusse dienend, stimmunggebend, in reichem Festgewand uns entgegen zu treten hat, soll das Bühnenhaus, als ein der Arbeit, dem strengen Dienst der Musen gewidmeter Raum, im Werktagskleid sich darstellen. Dennoch will es scheinen, als hätte der Architekt auf Kosten der malerischen Wirkung dem Charakteristischen eine zu große Koncession gemacht. So schön die Schauseite des Gebäudes ist, ein belebender plastischer Giebelschmuck hätte die Wirkung noch erhöht; leider freilich mußte die Ausschmückung des großen Giebelfeldes der Kosten wegen unterbleiben. Namentlich aber hätten die hohen kahlen Seitenwände des Bühnenhauses eine vermittelnde Dekoration vertragen, indem die Linien des Hauses, von der Elbe her, jetzt etwas hart die malerisch bewegte Silhouette des Theaterplatzes durchschneiden.

(Schluß folgt.)

Die historische Ausstellung Frieslands zu Leeuwarden im Spätsommer 1877.

Die am 1. November vorigen Jahres geschlossene historische Ausstellung friesländischer Alterthümer zu Leeuwarden ist das achte derartige Unternehmen, welches das rührige Holland seit der ersten retrospektiven Ausstellung zu Utrecht im Jahre 1857 nacheinander in den Städten Amsterdam (1858, 1873 und 1876), Delft (1863), Middelburg (1870) und Zaandaam (1874) durch Anregung kunstsinniger Pfleger der Vorzeit aus Privatmitteln hat entstehen sehen.

Wie ihre Vorgängerinnen, hat auch die Leeuwardener Ausstellung wiederum einen reichen Schatz historischer Erinnerungen und Kunstdenkmäler an's Licht gefördert, welche für die Forschung friesischer Kulturentwickelung von ergiebigster Bedeutung sind. In 19 Sälen und 9 Korridoren eines architektonisch ziemlich schmucklosen, aber desto behaglicher in räumlicher Beziehung ausgedehnten, zweiflügeligen Schlosses des Königs von Holland hatte man das umfangreiche Material untergebracht, welches ein sehr zweckmäßig eingerichteter und erschöpfender Katalog erläuterte. Die Ausstellung selbst war im eminenten Sinne eine historische. Wenn man demgemäß aber auch in der Aufstellung eine dem geschichtlichen Entwickelungsgange des heimischen Kulturlebens entsprechende Reihenfolge im Allgemeinen beobachtet hatte, so schien das Prinzip dieser Anordnung doch manchmal aus Rücksichten auf den Reiz einer reicheren Abwechselung oder des malerischen Zusammenwirkens absichtlich durchbrochen zu sein, allerdings vielfach auf Kosten der wissenschaftlichen Uebersichtlichkeit. So führte der Eingangssaal im linken Flügel des Erdgeschosses, welcher die geologische Formation Frieslands in den verschiedenen Gesteinsarten, dessen vorweltliche Fauna und die Ausgrabungen der ersten menschlichen Kulturperioden aufwies, aus den Petrefakten und den Typen rudimentärster Geräthe und Waffen der Stein- und Broncezeit unmittelbar daneben in einen Raum der behaglichsten Wohnlichkeit, in eine friesische Zimmereinrichtung aus dem 17. Jahrhundert. Auf dem Boden schimmern schwarze und rothe Steinfliesen, etwa einen Meter hoch längs den Wänden ziehen sich weiße und blaue Fayenceplatten hin mit kühnskizzirten landschaftlichen und figürlichen Vorwürfen, über denen sich die glänzend braune Eichenholztäfelung erhebt. In der linken Langseite desselben befinden sich zwei eingebaute Lagerstätten mit Doppelthüren, in kleinen Füllungen verarbeitet, an deren Stelle in der oberen Reihe je zwei offene Grillagen treten. Zu den Betten führt eine bewegliche Treppenstufe; neben derselben lehnt der Betstuhl und in dessen unmittelbarer Nähe ein Feuerschirm und vier kleine Kohlenbehälter zum Wärmen der Füße. Ueberall, wo an den übrigen Wandseiten die Täfelung Thür- oder Fensteröffnungen umkleidet, werden die letzteren jedes Mal von einem Aufsatze überragt, auf dem sich holländisches und chinesisches Porzellan in der wechselvollsten Zusammenstellung von Farben und Formen aufgestellt findet. Im reichsten Schmuck dieser Art prangt aber der links von der Eingangsthür in's Zimmer hineinspringende mächtige Schornsteinmantel mit an der äußeren Kante und über dem Heerde angebrachten Holzgalerien, welche Schüsseln und Küchengeschirr in den unglaublichsten Musterungen aufnehmen. Den Ehrenplatz der Stube behauptet ein zierlich gedeckter Theetisch, um den auf hohen grüngestrichenen Stühlen vier lebensgroße Kostümfiguren, Mann und Frau, ein junges Mädchen und ein kleiner Knabe in der friesischen Nationaltracht aus dem Schlusse des 17. Jahrhunderts Platz genommen. Einen Hauptschmuck der Einrichtung bilden dann endlich noch ein größerer und ein kleinerer Renaissanceschrank mit reich geschnitzten Thürfüllungen und Friesen auf besonderen, in gleichem Charakter skulpirten Untergestellen, welche augenscheinlich den Zweck haben, das Möbel im Falle der Wassergefahr zu schonen. In ähnlicher Weise wie durch das vorgedachte Wohnzimmer wurde dann auch noch durch ein Amelandisches Wohn- und Schlafzimmer und eine äußerst einladende altfriesische Küche nebst vollständigem Mobiliar die chronologische Serie der historischen Alterthümer unterbrochen. Wandte man sich nach diesen Abwechselungspunkten den Gruppen der letzteren zu, so folgten nacheinander antike und mittelalterliche Funde und Geräthe, Siegelstampfen, Münzen, kirchliche Gefäße und Stoffe, Möbel und Hausgeräthe der Renaissanceperiode, Steinkrüge, venetianische und deutsche Gläser in façonirter, geschliffener oder emaillirter Arbeit, Werke der Metallkunst, goldene

und silberne Becher und Schüsseln in getriebener, ciselirter und gravirter Ausschmückung, Tafelgeräthe, darunter eine ebenso kuriose wie große Auswahl friesischer Luxusartikel, wie Trau-, Gedächtniß- und Sterbe-Löffel, Silberkästchen und Dosen für Hochzeitsgeschenke, Schmuckgegenstände u. s. w. Bei diesen letztgedachten, mehr für den Massenverbrauch bestimmten Erzeugnissen friesischer Goldschmiedekunst war es eigenthümlich wahrzunehmen, wie diese Gelegenheitsrequisite in einer Zusammenstellung aus drei Jahrhunderten immer dieselben typischen Formen beibehalten, während der Hauptschmuck des weiblichen Kopfputzes, das sogenannte Ohreisen, eine um so wechselvollere Gestaltung zeigt, indem es von der einfachen Silberspange sich im Laufe der Zeit zu den silbernen und goldenen Platten entwickelte, welche jetzt den ganzen Hinterkopf der Friesinnen einkapseln. In den übrigen Sälen fanden sich dann noch Uhren, Waffen, Tabaksdosen, Pfeifenköpfe und Futterale, Lederarbeiten, Miniaturen auf Elfenbein und Pergament, alte Drucke, Kleidertrachten, Gemälde, Aquarelle, Skulpturen und monumentale Architekturreste, dies Alles in seiner bunten Reihenfolge gewißermaßen eingeführt und erläutert durch ein an den Wänden befindliches, reiches historisches und artistisches Material von Urkunden, Karten, Gedenkblättern und Zeichnungen verschiedensten Inhalts. Wenn man dies mehr ethnographische Bild friesischer Kulturentwickelung, welches in seiner Gesammtwirkung immerhin imponirte, unter den Gesichtspunkt *artistischer* Würdigung bringt, so bleiben allerdings nur wenig erwähnungswerthe Stücke übrig, welche noch dazu größtentheils fremden Ursprungs sind. Denn Friesland selbst ist jedem höheren Kunstleben fremd geblieben, und die heimischen Erzeugnisse erreichen, vielleicht mit Ausnahme einzelner Leistungen auf dem Gebiete der Malerei, höchstens die Anfangsstufen des Kunsthandwerks. So beanspruchten in der alten und mittelalterlichen Abtheilung eine wirklich künstlerische Bedeutung nur eine kleine römische Merkurstatuette von ausnehmend edler Bewegung, gefunden in der Terpe zu Pingjum, ferner die charakteristisch geschnitzten Chorstühle der alten Martinskirche zu Bolsward und einige miniirte Bibel- und Horarienbücher des 14. und 15. Jahrhunderts. Unter den Geräthen der Renaissance interessirten in diesem Sinne zwei getriebene Schüsseln nebst Schenkkannen mit hochreliefirten Darstellungen aus den Metamorphosen Ovid's in der Manier des *van Vianen* und drei Silberbecher niederländischer Arbeit, von denen der erste in hohem reichgegliederten Aufbau als Mittelstück verschiedener getriebener Ornamentfelder einen Jagdfries zeigt, (Eigenthümer Hr. von Eysinge zu Leeuwarden), der zweite von einer Cokusnuß mit drei biblischen Reliefs gebildet wird, welche äußerst delikat ciselirte Laubwerk-Lisenen mit vortretenden Portraitmedaillons nach unten mit dem von tektonischen Figuren flankirten Ständer, nach oben mit dem reizvoll ornirten Rande verbinden, der wiederum von einem getriebenen Deckel mit Abschlußfigur überwölbt wird, (Eigenthümer Heringa Cats v. Oudeschod), der dritte endlich, ein Geschenk des Herzogs von Sachsen an die Stadt Franeker, in Verbindung mit dem abschließenden Deckel den Erdglobus in geätzter Ausführung darstellt, getragen von einem zierlichen Fußstück, welches von vorspringenden Karyatiden und Larven belebt wird. Auch mehrere theils glatte, theils mit Inschriften und Wappen ornirte Trinkhörner in gravirter Silbermontirung bildeten einen Schmuck dieser Abtheilung. Von wunderbarer Vollendung der Ausführung, wie der künstlerischen Conception ist ein Kunstguß der alten Münzstätte zu Bolsward, ein bronzenes Flachrelief des niederländischen Cellini, *Paulus van Vianen*, mit den drei Göttinnen, die stehende Minerva in dem mittleren Oval, Venus und Juno aber in den oberen Zwickeln der schildartig ausgeschnittenen Platte darstellend, in der reizvollen Lage der Medicäischen Grabfiguren, wodurch namentlich die zarte Behandlung des Fleisches zur vollen Geltung gelangt. (Eigenthümer Hr. van Schyffema zu Sneeck). Endlich dürften aus der reichen Sammlung historischer Bilder hier noch zwei herrliche Portraits des Wytze van Camminga, Herrn van Ameland und seiner Frau Sophia van Vervan in ganzer Figur von *Wybrand de Geest* aus Leeuwarden, dem Milchbruder Rembrandt's, Erwähnung finden, weil sie in auffallender Weise dem großartigen Charakter und der wirkungsvollen Lichtgebung des berühmten Meisters nahe kommen.

Der Ausgang der Ausstellung führte dann noch durch einen Saal feierlichsten Gepräges. Es ist eine Kopie des Senatssaales der im Jahre 1584 gestifteten und 1811 aufgehobenen Universität Franeker in der ganzen würdevollen Einrichtung der Zeit. Um den mächtigen Ballen-Tisch stehen geschnitzte Lehnsessel; an den Wänden enthalten hohe Regale eine Handbibliothek in schimmernden Leder- und Pergamentbänden. Ueber denselben und auf allen Wandflächen hängen die Bildnisse zahlreicher friesischer Gelehrter aller Fakultäten. Auf dem Tische zwischen den mit dem Wappen der Hochschule gekrönten Pedellstäben aus Ebenholz liegt das große Siegel des Senats, umgeben von den verschiedenen aufgeschlagenen Albums und Gedächtnißbüchern der Studenten. An dem einen Tischende endlich prangt eine monumentale, äußerst blank geputzte Messingklingel mit einer zierlichen Bacchusgestalt als Handgriff, und einer Inschrift am Rande. Wenn schon der traubenspendende Gott einigermaßen in dieser streng wissenschaftlichen Atmosphäre auffällt, so wirft noch mehr die Inschrift ein neckisches Schlaglicht auf die Gebräuche an dieser Thronstätte der Alma Mater, wo man nur an das

ideale Labsal aus den Brüsten der Weisheit zu denken geneigt ist; sie lautet:

Mynen Klang
roept naar Drank.

T.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Etchings by Mr. Alphonse Legros. London, Gueraut of Hammersmith.

Der französische Maler Legros hat seit mehreren Jahren in London seinen Wohnsitz aufgeschlagen und fungirt als Professor für das Kunstfach an der dortigen Universität. Seine Gemälde, so roh und widerwärtig sie auch manchmal sind, nehmen doch in den Ausstellungen Londons eine beachtenswerthe Stelle ein. Er zeichnet sich weniger durch fleißiges Studium als durch die Schnelligkeit aus, mit welcher er seinen Gegenstand auffaßt und das lebendige Vorbild auf die Leinwand überträgt. Diese Leichtigkeit gereicht ihm bei der leicht skizzirenden Kunst des Radirens zu besonderem Vortheil, und in der That wird in England von Sachkennern der Radirer Legros dem Maler vorgezogen. Sein Stil ist der der französischen Schule, welche seit längerer Zeit bei den englischen Künstlern und Kennern in hoher Achtung steht. Sein Erfolg hat es fast unmöglich gemacht, von seinen populärsten Radirungen noch Abdrücke aufzutreiben. Mehrere derselben erschienen in dem „Portfolio", dessen Herausgeber gegenwärtig mit der Publikation einer neuen Serie: „La Légende du Bonhomme Misère", umgeht. Von jeder Platte sollen bloß 60 Abdrücke genommen, der Preis des ganzen Bandes aber auf 10 Guineen (260 Francs) festgestellt werden. A.

---

* **Die Allgemeine Bauzeitung** (Wien, Waldheim's Verlag) nimmt in jüngster Zeit wieder einen erfreulichen Aufschwung, nachdem einige Jahre hindurch sowohl die artistische Ausstattung als auch der stoffliche Inhalt manches zu wünschen übrig gelassen hatten. Der gegenwärtige Redakteur, Herr Aug. Köstlin, wendet neben dem von ihm vorzugsweise kultivirten Ingenieurfache nun auch der Architektur wieder seine volle Aufmerksamkeit zu und sorgt nicht minder für gehaltvolle literarische Beiträge, wie deren z. B. in den letzten Heften mehrere aus R. Redtenbacher's Feder enthalten sind. Wir möchten speziell auf dessen „Aphorismen über Baugeschichts-Schreibung" im 1. Heft des laufenden Jahrgangs aufmerksam machen. Dasselbe Heft enthält mehrere Aufnahmen moderner Wiener Bauten, an deren Spitze das Opernhaus auf 13 Tafeln. Wenn diese Publikation des hochinteressanten Werkes der verstorbenen Architekten van der Nüll und Siccardsburg auch den Mangel einer Monographie nicht ersetzen kann, so kommt sie doch dem seit lange empfundenen dringenden Bedürfniß insoweit entgegen, wie es innerhalb des Rahmens einer Fachzeitschrift möglich ist.

* **Mehrere von K. Ottfried Müller's Werken** haben unlängst neue Auflagen erlebt: ein sehr erfreuliches Zeugniß für den ungeschwächten Einfluß, den das Studium dieses geistvollen deutschen Archäologen auf die jüngere Generation ausübt. Zu bedauern bleibt freilich, daß das „Handbuch der Archäologie der Kunst" nach der dritten, von Welcker besorgten Auflage nur einfach wieder abgedruckt worden ist, da — wie die Verlagshandlung (A. Heitz in Stuttgart) erklärt — sich Niemand finden wollte, der die in den letzten dreißig Jahren gewonnenen neuen Forschungsergebnisse in die Müller'sche Form hineinzugießen versucht hätte. Indessen wird sich auch in dieser nur stofflich veralteten, geistig stets jugendfrischen Gestalt die Macht des inwohnenden Genius bewähren. — In den letzten Tagen kam uns eine neue Bearbeitung von Müller's „Etruskern" zu (2 Bde., Stuttgart in dem oben genannten Verlage), welche den besten Beweis für das eben Gesagte bietet. Was der Herausgeber, Hr. Dr. Wilh. Deecke im Vorwort bemerkt, daß nämlich „die Vermehrung des Materials der Forschung sich mehr als quantitativ denn als qualitativ" erwiesen habe, dasselbe würde unsres Erachtens auch bei der Bearbeitung des „Handbuchs" sich herausgestellt haben. — Beide Werke sind — mit lateinischen Lettern — sehr schön gedruckt und auch sonst recht geschmackvoll und solid ausgestattet. Wir wünschen ihnen im In- und Auslande die weiteste Verbreitung.

Ueber das verdienstvolle Unternehmen Demetrio Salazaro's, welcher die mittelalterlichen Kunstwerke Unteritaliens in den prächtig ausgestatteten Studii sui monumenti dell' Italia meridionale dal IV. al XIII. secolo herauszugeben unternommen hat, haben wir früher berichtet. Dem seit geraumer Zeit vollendeten ersten Band ist jetzt die Ausgabe zweier Hefte des zweiten Bandes gefolgt. Es werden darin die Kunstwerke von Foggia, Lucera, Siponto, Manfredonia, Monte S. Angelo al Gargano, S. Maria di Pulsano, Troja, Barletta und Trani besprochen, also der Heerd der suevischen Civilisation, deren Ueberreste, jetzt in einer fast orientalischen Verödung, nicht etwa blos eine national-historische Bedeutung haben. Die beigegebenen Tafeln, theils Chromolithographien, theils Photographien, geben in treuer Reproduktion bisher unedirte Kunstwerke, man darf sagen: ersten Ranges in ihrer Zeit, wie das Elfenbeinkästchen von SS. Trinità di Cava aus dem sechsten Jahrhundert und die Portraitbüsten der Minister Friedrich's II. Obwohl stets zugänglich, werden die Originale doch nur ausnahmsweise aufgesucht. Aber seitdem sie musterhaft edirt vorliegen, dürfen sie wenigstens in der Kunstgeschichte nicht länger ignorirt bleiben.

J. P. R.

Sn. **Moderne Bucheinbände.** Unter diesem Titel hat der Buchbindermeister Gustav Fritzsche in Leipzig in eignem Verlage eine Publikation begonnen, die, nach dem gediegenen Anfange zu urtheilen, alle Bürgschaften eines guten Erfolges in sich trägt. Das vorliegende erste Heft bringt in gutem Farbendruck sechs Entwürfe zu Einbänden von der Hand geschickter, architektonisch geschulter Zeichner, wie Prof. Graff in Dresden, L. Theyer in Wien, F. Luthmer in Berlin, G. Heuser in Köln und Prof. Zurstrassen in Leipzig. Die Zeichnungen sind auf Grund des Musterschutzgesetzes, dessen Bedeutung für die kunstgewerbliche Produktion hier einmal sich schlagend geltend macht, gegen Nachbildung geschützt, aber für je 40 Mark mit dem ausschließlichen Vervielfältigungsrecht von demjenigen zu erwerben, der zuerst die Bestellung aufgibt. Das ist die praktische Seite der Sache. Der Hauptwerth des Unternehmens liegt aber in der Anregung, die es gibt, den verwahrlosten buchbinderischen Geschmack wieder in die Höhe zu bringen und die bereits angebahnte Wendung zum Bessern beschleunigen zu helfen. — Als Beigabe bringt eine 7. Tafel einige Muster von Brocatpapieren, wie sie für feinere Einbände als Vorsatz verwandt werden. Auch in Bezug auf dieses Ingrediens des Büchereinbandes war es bisher in Deutschland schlecht bestellt, und der Anfang, der hier zu einer auf inländische Fabrikation gegründeten Reform gemacht ist, verspricht eine gute und gediegene Nachfolge.

Konkurrenzen.

S. **Das Deutsche Gewerbe-Museum in Berlin** veröffentlicht den Bericht der beiden Kommissionen zur Beurtheilung der für die Preisbewerbung am 1. November und 1. Dezember v. J. eingelaufenen Arbeiten. Die erste Bewerbung hatte zum Gegenstand einen Stuhl für Wohnzimmer von (beliebigem) Holz mit rohrgeflochtenem Sitz, zum Verkaufspreise von höchstens 300 Mark pro Dutzend. Eingelaufen waren 21 Stühle von 22 Bewerbern. Den ersten Preis (300 M.) erhielt Fr. Biester, den zweiten (200 M.) die Firma Spinn & Menike, den dritten (100 M.) F. Rieger, alle drei in Berlin. Die zweite Bewerbung betraf einen mehrfarbigen Kachelofen für ein großes Zimmer zum Verkaufspreise von 600 M. Der erste Preis (1000 M.) wurde der Berliner Aktiengesellschaft für Ofenfabrikation, vorm. Gust. Dankberg, für einen Ofen zuerkannt, dessen Entwurf von den Architekten Ihne & Stegmüller herrührte, dessen Modellirung der Bildformer C. Dorn besorgt hatte. Den zweiten Preis mit 600 M. erhielt die Fabrik Duvigneau in Magdeburg. Beide Oefen wurden gleichzeitig programmgemäß von der Staatsregierung für den normirten Preis von 600 M. angekauft.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. Düsseldorf. (Ausstellung des Hrn. Schulte.) Körperliches Leiden ist ein Vorwurf, welcher prinzipiell aus der Kunst verbannt wird, wohl aber gibt es viele Gegenstände, in denen geistiger und materieller Schmerz vereint zur Darstellung kommen. Ein solcher indessen ist auch nur erträglich, wenn das geistige Element überwiegt, ja das menschliche Elend so zu sagen ganz in sich auflöst. Dies ist O. Seitz in seinem „Gefesselten Prometheus" nicht gelungen, oder er hat es vielmehr gar nicht erstrebt. Das beweist uns die ganze Behandlung des Gegenstandes, vor Allem beweisen es die rothgepreßten Stellen des Körpers, der Druck der Eisenbänder an Leib und Armen. Unwillkürlich eilt die Phantasie dem gegenwärtigen Augenblick voraus und fragt sich, was wird mit diesem elenden, zwischen Himmel und Erde nackt aufgehängten Körper noch werden? Und um so mehr peinigt uns dieser Anblick, als Alles sehr richtig gezeichnet und wirkungsvoll gemalt ist; so gereichen hier die Vorzüge des Bildes demselben zum Nachtheil. Mit der gegenwärtigen Qual ist es aber noch nicht genug gewesen, denn schon schwebt der Geier dicht heran, im Begriff, sein scheußliches Mahl zu beginnen. In der zusammengekrampften Hand des Gemarterten ist der Schmerz, den ihm die Bisse bereiten werden, schon vorgebildet. Ueber und unter der langen nackten Gestalt starrt ein schwärzlicher Fels, ein trostloser Himmel überspannt das Ganze und vereint sich in der Ferne mit dem Ocean. Aber keine hold klagenden Töchter des Oceanus steigen auf, kein versöhnliches Element mischt sich in den Jammer; kein Hinweis auf endliche Erlösung, wie sie doch auch für den lange Duldenden gekommen ist. F. Maldarelli aus Neapel führt uns in seiner Vestalin, die eben lebendig in ihre Gruft hinabgelassen worden ist, keinen minder tragischen Gegenstand vor. Das Element der Schönheit lindert aber hier das Grauen. Halb besinnungslos vor Angst und Schmerz streckt das Mädchen die Arme nach der Leiter aus, auf welcher man sie in das düstere Verließ hinabgebracht hat, und die jetzt durch eine Luke zurückgezogen wird, — ein letzter ohnmächtiger Rettungsversuch. Schon sinkt sie in die Knie und wird bald des Todes Beute sein. Schade, daß gerade hier des Künstlers Intention nicht recht zum Ausdruck gekommen ist, denn wir müssen erst genau hinsehen, ehe uns diese Bewegung klar wird; beim ersten Blick glaubt man, die Figur sei zu kurz gerathen. Der jugendliche, fast kindliche Kopf, Hals und Arme haben etwas sehr Liebliches und Rührendes, welchen Eindruck noch die bläuliche, dämmerige Beleuchtung erhöht. Sehen wir hier ein Opfer des Fanatismus, der Grausamkeit der Menschen, so in einem andern Bilde desselben Künstlers ein zwiefaches Opfer der Elemente. Der Aschenregen von Pompeji begräbt zwei junge Frauen, die hingesunken sind und dem Erstickungstode nahe scheinen. Auch hier zeigt sich in Einzelheiten ein Sinn für Schönheit, in der ganzen Komposition und Gruppirung aber ein kläglicher Naturalismus; denn wie durch ein blindes Ungefähr sind diese Gestalten hingeworfen, die eine rechts, die andere links, jene sogar mit den Füßen in fast komischer Weise strampelnd. Daß man Leichen in solchen Stellungen gefunden haben soll, kann keine Rechtfertigung dafür sein. Der Künstler ist kein Archäologe, kein Historiker; seine Ziele und Zwecke sind andere und höhere. Brunner aus Karlsruhe erfüllt diese mit seinen „Amoretten" nicht. Diese Liebesgötter sind kleine Männer und Frauen, aufgequollen und wulstig. An der Farbe sehen wir, daß der Künstler zu den Verehrern Makart's gehört; aber wir sehen nur die Absicht, ihm zu gleichen, nichts mehr. — Von hier geschaffenen Bildern erwähnen wir, außer einer schönen römischen Landschaft von O. Achenbach, welche wir schon früher eingehend besprachen, einiger kleinerer prächtiger Strandscenen von A. Achenbach; im Portraitfache zweier weiblicher Bildnisse von Fr. v. Noble, Proben eines schönen Talents und fleißigen Studiums der Natur. Eine kräftigere Betonung von Licht und Schatten, mehr Rundung, wäre denselben allerdings zu wünschen.

Vermischte Nachrichten.

Der künstlerische Nachlaß des Genremalers Belly, der vor Kurzem in Paris gestorben ist, wurde in diesen Tagen im Hôtel Drouot versteigert. Belly, ein Schüler Troyon's, schloß sich den sogenannten Orientalisten an und seine Hinterlassenschaft besteht vorzugsweise aus Skizzen, die er im Orient gesammelt. Von seiner geistvollen Art, Menschen und Thiere mit flüchtigen Strichen zu charakterisiren, legen die Facsimile-Reproduktionen Zeugniß ab, welche die Zeitschrift L'Art jüngst veröffentlichte.

Zeitschriften.

The Academy. No. 304.
R. Kekulé, Griechische Thonfiguren aus Tanagra, von A. S. Murray. — Michelangelo's Cartoon of Pisa, von M. M. Heaton. — The Art of Prehistoric Greece, von A. H. Sayce.

L'Art. No. 166.
L'Oeuvre de Rubens en Italie, von Jean Rousseau. (Mit Abbild.) — L'Oeuvre de Rubens en Espagne, von dems. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 1. 2.
Bucheinband, italienisch, 16. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Umrahmung für Lehrbriefe und Diplome der Genossenschaft der Zimmerleute; Pokal; Grabgitter; Eichenholzschrank. — Feuerbock aus Bronze für einen Kamin, italienisch, 17. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Bronzeluster; Fayence-Teller; Glockenstütze; zwei Speisezimmer-Sessel; Salonkasten.

Chronique des Arts. No. 9.
Musée du Louvre, von L. Gonse. — Exposition des oeuvres de Belly a l'Ecole des Beaux-Arts, von Ducanty. — Lettres de Hollande: L'Etat civil de Quiring. Brekelenkamp, von H. Havard.

Formenschatz der Renaissance. Heft. 9.
Ein Blatt aus Alb. Dürer's Triumphzug Maximilian's I.; Festgerüst mit Fürstenbildern. — H. Burgkmair: Ein Theil des kurfürstlich bayerischen Stammbaumes. — H. Holbein d. J.: Federskizze zu einem Degengriff. — Entwurf eines Altars aus den sog. „Goldschmiedrissen" des Museums zu Basel. — H. Aldegrever: Reich ornamentirte Spitzen einer Säbelscheide. — M. Kirchmeyer: Die Verkündigung Mariä. — H. Collaert: Zwei Juwelengehänge. — J. Th. de Bry: Reich ornamentirte Schale. — Vredemann de Vries: Zierschild. — W. Dietterlin: Brunnen aus seinem Architekturwerke vom Jahre 1594. — Zwei Blatt mit sog. „maureskischen Ornamenten, a. d. k. Kupferstichkabinet in München.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 249.
Musée de Lille: Le Musée Wicar; La Tête de Cire, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Le Blason de Molière, von B. Fillon. (Mit Abbild.) — Promenades au Louvre: Remarques à propos de l'Art Egyptien, von Duranty. (Mit Abbild.) — Les Musées de Province: Musée de Puy, von Clément de Ris. (Mit Abbild.) — L'Art Russe à propos du livre de S. de Boutovsky et E. Viollet-le-Duc, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — G. Eyriès, Les Chateaux historiques de la France, von L. Gonse. (Mit Abbild.)

Im Neuen Reich. No. 11.
Das grüne Gewölbe in Dresden, von R. Bergau.

Christliches Kunstblatt. No. 2. 3.
Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des germanischen National-Museums zu Nürnberg. — Vom Verein für kirchliche Kunst in Sachsen. — Alte und neue Wandgemälde in Mecklenburgischen Kirchen. — Ein Bücherdeckel aus dem 16. Jahrh. — Karl Blaas. — Die neuerbaute Kirche zu Planitz bei Zwickau, von G. L. Moeckel. (Mit Abbild.) — Die römische Akademie für christliche Archäologie, von J. P. Richter.

Kunst und Gewerbe. No. 10. 11. 12.
München: Die neue Kunstgewerbe-Schule; Berlin: Prämiirung der Permanenten Bauausstellung; Graz: Ausstellung des Vereins zur Förderung der Kunstindustrie. — Berlin: Neue Museen; Dresden: Bericht über die Buchdeckenconcurrenz für das Werk: „Dresdener Bauten etc." — Berlin: Kunstgewerbliche Weihnachtsmesse; Mainz: Ringe der Renaissanceperiode; Maulbronn: Restaurationsarbeiten; Braunschweig: Preisausschreiben.

The Portfolio. No. 3.
Through Holland. (Mit Abbild.) — The beauties of Babylon, von E. Simcox.

Revue Suisse. No. 1.
Difficulté de créer une Revue d'Art en Suisse, von J. Grand-Carteret.

Auktions-Kataloge.

C. J. Wawra in Wien. Dienstag den 2. April u. folgende Tage Versteigerung des Nachlasses der Frau Eug. Louise Kenyon. Bibliothek, Oelgemälde, Aquarelle, Kupferstiche etc. 671 Nrn.

C. J. Wawra in Wien. Am 18. März und folgende Tage, Versteigerung der Kupferstichsammlung des Herrn M. von Rossi in Venedig. 2529 Nummern.

Rudolph Lepke in Berlin. Am 19. März und folg. Tage, Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen etc., worunter der Nachlass des Herrn Dr. med. Grauvogel u. s. w. 1398 Nummern.

Inserate.

Verlag von **S. Hirzel** in Leipzig.

Tizian's Leben und Werke

von

J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Ausgabe

von

Max Jordan.

Mit dem Bildniss Tizian's und 9 Tafeln in Lichtdruck.

Zwei Bände. gr. 8.

Preis geh. M. 20. — Eleg. geb. M. 23.

Geschichte der ITALIENISCHEN MALEREI

von

J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Original-Ausgabe besorgt von

Max Jordan.

Vollständig in sechs Bänden.

Mit 58 Holzschnitt-Tafeln.

gr. 8. Preis geh. 80 M.; eleg. geb. 90 M.

Geschichte der Altniederländischen Malerei

von

J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Original-Ausgabe bearbeitet von

Anton Springer.

Mit 7 photolithogr. Tafeln.

gr. 8. Preis: 15 M., eleg. geb. 17 M.

Abonnements-Einladung

auf

L' Instructeur.

Wochenschrift zur

Belehrung und Unterhaltung in französischer Sprache.

Mit erklärenden Anmerkungen.

Herausgegeben unter Mitwirkung namhafter Fachmänner von

Dir. **Dr Ad. Braeutigam** und **Charles Brandon.**

Wöchentlich 1 Nummer. — Vierteljährliger Abonnementspreis M. 1,75.

und

The Instructor.

Wochenschrift zur

Belehrung und Unterhaltung in englischer Sprache.

Mit erklärenden Anmerkungen.

Herausgegeben unter Mitwirkung namhafter Fachmänner von

Dr. Eduard Tischer.

Wöchentlich 1 Nummer. — Vierteljährliger Abonnementspreis M. 1,75.

Genannte Wochenschriften, **vortreffliche Förderungsmittel** beim Studium dieser Sprachen, schöpfen grösstentheils aus dem frischen Leben der Gegenwart und berichten von dem Besten, was auf geistigem und materiellem Gebiete geleistet worden, **eignen sich daher auch vorzüglich zur Vorbereitung auf die Prüfungen (Cadetten, Einjährig-Freiwillige, Posteleven etc.).** —

Wenn auch nach **gleichem System,** so sind beide Journale **doch in jeder Beziehung selbstständig und dem Charakter der betreffenden Sprache angepasst.**

Bestellungen nehmen **alle Buchhandlungen** und **Postämter** entgegen und werden Probe-Nummern in allen Buchhandlungen, sowie bei der Verlagshandlung gratis verabreicht. —

Inserate (25 Pf. pro Petitzeile von bedeutender Wirkung.

Leipzig.

Diez & Gehrmann.

Verlagsbuchhandlung.

Im Verlag von E. A. Seemann in Leipzig erschien:

Die

Cultur der Renaissance in Italien.

Ein Versuch

von

Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage,

besorgt von

Ludwig Geiger.

2 Bände broch. M. 9. —; in 2 Halbfranzbände gebunden M. 13. —; in 2 Liebhaberbände gebunden M. 15. 50. zus. in 1 Band in Calico geb. M. 10. 75.

Im Verlag von **W. Spemann** in Stuttgart erschien:

POMPEJI.

Beschreibung der Stadt und Führer durch die Ausgrabungen

von **Dr. R. Schöner.**

Mit 6 Holzschnitten und 1 Karte.

Preis br. 4 M., in Lwd. geb. 5 M.

Soeben wurde ausgegeben und steht auf Verlangen gratis und franco zu Diensten:

Antiquarischer Anzeiger

No. 276:

Auswahl grösserer Werke über Malerei, Architektur, Sculptur und Kunst-Industrie.

552 Nummern.

Frankfurt a. M.

Joseph Baer & Co.

Rossmarkt 18.

In **Denicke's** Verlag in Berlin erschien und wird, solange die nur noch sehr geringen Vorräthe reichen, zum herabgesetzten Preise von 10 Mark geliefert:

Sammlung von Initialen

aus dem 12., 13., 14., 15., 16. Jahrhundert.

Herausgegeben von **Arnold u. Knoll.**

30 Blatt in Quartformat in feinstem Gold- und Farbendruck ausgeführt. 1870.

(Ladenpreis 30 Mark.)

Hugo Grosser, Leipzig,

Langestrasse 35,

Vertreter der photograph. Kunstanstalt

Ad. Braun & Co., Dornach,

nimmt Bestellungen entgegen, ertheilt gern jede gewünschte Auskunft und hält **sämmtliche Musterbücher** des Hauses, sowie Kataloge u. s. w. zur Verfügung der geehrten Interessenten.

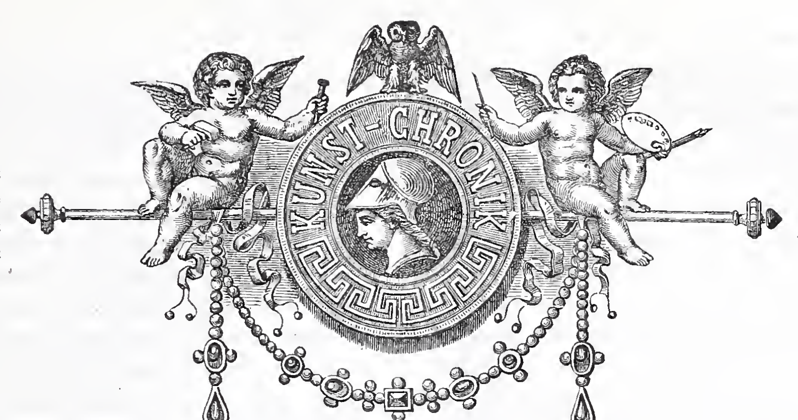
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

21. März



Nr. 23

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das städtische Museum in New-York. — Das neue Hoftheater zu Dresden. (Schluß). — Louis Rochet †; Jean-Pierre-Alexandre Antigna †; G. Paul Chalmes †; Joseph Bonomi †. — Konkurrenz für die neue Peterskirche in Leipzig. — Leipzig, Richter-Ausstellung; Aufstellung der Kasseler Gemäldesammlung. — Archäolog. Gesellschaft in Berlin; Holzschnitzschule des Malers Magnussen; Deutsche Kunst auf der Pariser Weltausstellung; Stuttgart: Festsaal des Museums f. bild. Kunst; W. Rösch. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Das städtische Museum in New-York.

Das städtische Museum in New-York (Metropolitan Museum) hat trotz der Schwierigkeiten, die sich ihm in den Weg stellten, durch seltene Gunst des Geschickes bereits eine Bedeutung erlangt, die in einem Lande ohne künstlerische Vergangenheit die höchste Anerkennung verdient. Längst schon hatte man freilich das Bedürfniß einer solchen Anstalt lebhaft empfunden, aber noch kein Jahrzehnt ist es, seitdem die ersten Schritte gethan wurden, um sie in's Leben zu rufen und seitdem sich eine Gesellschaft für diesen Zweck organisirte. Die Mittel strömten gleich so reichlich herzu, daß man sich bald mit ihrer Verwendung beschäftigen konnte. Die gesetzgebende Versammlung des Staates bewilligte eine halbe Million Dollars zur Errichtung einer Kunsthalle, und ein palastartiger Bau steigt im Centralpark empor, der seiner Vollendung mit so raschen Schritten entgegen geht, daß man ihn schon in diesem Frühling einweihen zu können hofft. Außerdem wurden freigebige Schenkungen gemacht, und da sich mit dem Vermögen auch gleich die Gelegenheit zur Erwerbung von Kunstwerken darbot, zudem auch viele Kunstfreunde, welche werthvolle Sammlungen besitzen, sich erboten, dieselben auf längere Zeit dem Museum leihweise zur Verfügung zu stellen, so wurde ein Haus im Mittelpunkte der Stadt provisorisch zur Aufnahme der erworbenen und geliehenen Schätze eingerichtet. Gegenwärtig ist dieses Haus überfüllt; viele Gegenstände kommen des ungenügenden Lichtes oder ungünstigen Raumes wegen gar nicht zur Geltung, und mit Sehnsucht sieht man daher der Vollendung des neuen Gebäudes entgegen. Eine werthvolle Sammlung von 175 Bildern, meistens von niederländischen Meistern, wurde in den Jahren 1870—71 in Brüssel und Paris angekauft und bildet die Grundlage der Galerie. Seitdem sind noch einige Erwerbungen gemacht worden, so daß die Zahl der Bilder jetzt auf nahe an zweihundert angewachsen ist. Alle sind von gut beglaubigter Echtheit, und es befinden sich manche kostbare Stücke darunter, Werke von Rubens, van Dyck, den Cranach's, de Crayer, Greuze, Frans Hals (eine Wiederholung der Hille Bobbe), Hobbema, Jan Steen, Jordaens, Jan van Goyen, Aart van der Neer, Netscher, Salomon Ruysdael, den Teniers, A. van Ostade, Mieris, Everdingen, van der Helst, Terburg u. s. w., deren Genuß freilich in den jetzigen Räumen durch Mangel an Licht sehr beeinträchtigt wird. Sehr zu wünschen wäre es, wenn man nach der Vollendung des neuen Gebäudes auch der modernen Kunst durch Ankauf guter Bilder, wozu sich hier immer Gelegenheit bietet, ihr Recht angedeihen lassen könnte.

Der Hauptschatz des Museums jedoch, der ihm Charakter und Bedeutung verleiht, ist die Cesnola-Sammlung, der Ertrag der dreizehn Jahre fortgesetzten Ausgrabungen des Generals Louis Palma di Cesnola auf der Insel Kypros, dessen anziehendes Werk: „Cyprus, its ancient cities, tombs and temples". (London, Murray 1877) hoffentlich bald durch Uebersetzung auch dem deutschen Lesepublikum zugänglich gemacht werden wird. Als Konsul der Vereinigten Staaten wandte Cesnola seinen Aufenthalt auf Kypros dazu an, die Tempel und Gräber von Idalium, Alambra, Golgos, Curium, Amathunt und Citium auszugraben und auszubeuten, und hat dabei unvergänglichen Ruhm

geerntet. Ein Theil der Sammlung ist schon seit einigen Jahren im Museum aufgestellt, doch wurde sie erst im Jahr 1876 angekauft. Inzwischen ist sie aber im gleichen Verhältniß gewachsen, wie die Ausgrabungen fortschritten, und durch ihren Besitz ist das Museum den großen archäologischen Sammlungen der alten Welt würdig zur Seite getreten. Sie ist von einem Reichthum, einer Vollständigkeit, befindet sich in einem Zustande der Erhaltung, wie sie nur unter den günstigsten Verhältnissen zu erzielen waren. Die Erzeugnisse ägyptischer, assyrischer, phönizischer, altgriechischer und griechisch-römischer Kultur sind darin vereinigt und über hundert Kisten stehen noch ungeöffnet, für deren Inhalt erst die neue Halle den erforderlichen Raum gewähren wird. Aus den Gräbern von Idalium, welche bis dahin noch nicht geöffnet worden waren und deren Cesnola viele hunderte ausbeutete, brachte er an 4000 phönizische irdene Vasen jeder Größe und Form an's Licht, viele von großer Schönheit. Die meisten sind bemalt, einige mit eingeritzten Zeichnungen verziert; ferner glasirte Vasen von Samos, altgriechische Vasen, Schalen und Teller, Lampen ohne Zahl, Waffen, Dreifüße und andere Geräthschaften aus Bronze, schöne Skarabäen, Steine mit phönizischen Inschriften und hunderte von kleinen Terracottafiguren. Die kyprischen Gräber aus der griechisch-römischen Epoche haben einen Reichthum an Glasgefäßen ergeben, die in den prächtigsten Regenbogenfarben schillern, was ohne Zweifel die Einwirkung metallischer Substanzen in der Erde verursacht. Es sind ihrer 1670 Stücke, die für sich ein Zimmer füllen. In Curium entdeckte Cesnola das Schatzgewölbe eines Tempels oder Palastes, dessen Ausbeute die kühnsten Erwartungen überbot. Goldgeschmeide von der schönsten, feinsten Arbeit, Halsbänder, Armbänder, Hunderte von Ohr- und Fingerringen und Amuletten, Schmuck und Geräthe von Silber, Bronze und Alabaster, eine phönizische goldene Schale kamen nach mehr als 2000 Jahren wieder an's Tageslicht. Als die größten Schätze sind jedoch die Statuen und Statuetten aus dem Tempel von Golgos, so wie die Hunderte von Statuetten und Köpfen aus den Gräbern zu betrachten. Sie reichen von der Blüthezeit der ägyptischen bis zum Verfall der römischen Kunst. Die abscheuliche chaldäische Venus und die nicht schönere jüdische Astaroth befinden sich in freundlicher Nachbarschaft mit einigen griechischen Statuetten und Köpfen aus guter Zeit. Die meisten der Statuen aus dem Tempel rühren indessen von den Assyrern und Phöniziern her, sind alle auf Kypros aus einem dort sehr häufig vorkommenden Kalkstein gearbeitet und zeigen denselben Gesichtstypus, welcher auf Cypern noch heutzutage unter dem Volke vorherrschen soll. Charakteristisch ist ein stereotypes vergnügtes Lächeln. Eine eingehendere Besprechung muß für eine spätere Zeit vorbehalten bleiben, wenn Licht und Raum der Betrachtung günstiger sein werden und ein vollständiger Katalog angefertigt ist. Schwerlich ist bis dahin einem Menschen das Glück vergönnt gewesen, für sich allein, ohne andere Hülfe als die der unwissenden eingeborenen Arbeiter und der einfachsten Werkzeuge, einen solchen Reichthum an's Licht zu fördern, und man muß die Energie und Ausdauer bewundern, die ein so bedeutendes Stück alter Civilisation wieder auf die Oberwelt gebracht hat.

Außer diesen Sammlungen hat das Museum bis jetzt keine größeren Erwerbungen gemacht, einzelne Gegenstände abgerechnet — darunter eine vortreffliche Büste Hadrian's — die gelegentlichen Geschenke von Kunstfreunden. Eine werthvolle Sammlung von Alterthümern und Renaissancegegenständen verschiedener Art, besonders schöne Gemmen, Intaglio's und Majoliken, im Besitz des Sammlers Castellani, die während der verflossenen Wochen im Museum ausgestellt war, würde eine große Errungenschaft gewesen sein; allein die durch den Ankauf von Cesnola's Sammlung erschöpften Mittel reichten dafür nicht aus. Außerdem aber tragen die zum Theil ausgesuchten Privatsammlungen, deren manche schon seit mehreren Jahren leihweise ausgestellt sind, in hohem Maße zu der Mannigfaltigkeit des Ganzen bei. Besonders anziehend ist eine schöne keramische Sammlung, die außer den Proben von Porzellan, Steinzeug und Glas aus europäischen Fabriken eine reiche Auswahl chinesischer und japanesischer Erzeugnisse enthält. Auch Elfenbeinschnitzereien, emaillirte und lackirte Gegenstände aus China und Japan sind zahlreich, wie man hier überhaupt die beste Gelegenheit hat, sich mit ostasiatischer Kunst und Industrie bekannt zu machen. Die unmittelbare Verbindung durch Dampfer über Kalifornien und die Leichtigkeit des Verkehrs begünstigen den Austausch und machen New-York zu einem Stapelplatz solcher Erzeugnisse. — Ferner ist noch eine Sammlung alter Münzen zu erwähnen, viele werthvolle Gegenstände aus dem Alterthum und der Renaissance — darunter eine herrliche silberne Schelle, die dem Benvenuto Cellini zugeschrieben wird, alte Manuskripte mit Miniaturen, schöne geschnitzte Beichtstühle aus der Chapelle du béguinage in Gent und zwei reizende Medaillons aus der Fabrik der della Robbia. — Seit Kurzem ist auch eine Auswahl alter Spitzen ausgestellt, denen gegenwärtig überhaupt viel Aufmerksamkeit gewidmet wird. — Alles in Allem genommen liefert das Museum einen erfreulichen Beweis für den zunehmenden Kunstsinn des New-Yorker Publikums und aus dem, was die Gegenwart geleistet, kann man mit Zuversicht unter nur einigermaßen günstigen Verhältnissen auf eine glänzende Zukunft schließen. O. A.

Das neue Hoftheater zu Dresden.

(Schluß.)

Wie sich im Aeußeren die idealen Zwecke des Baues bestimmt und würdevoll weithin aussprechen, so zeugen auch die verschiedenen Grade der Ausschmückung der innern Räume von Semper's feinem Gefühl für die Bedeutung derselben, wie insbesondere von seinem lebendigen Sinn für das Ornament und das Stimmungselement der Farbe. Schön und in echt künstlerischem Geiste ist die Aufgabe der Dekoration namentlich in den Vorräumen gelöst. Während für den Außenbau die Skulptur, ist für den Innenbau hauptsächlich die Malerei zur Mitwirkung herangezogen worden. Die Darstellungen beider Künste stehen in einem engen Bezug zu einander, wie denn überhaupt der unter Verständigung mit dem Architekten und dem akademischen Rathe zu Dresden von dem Geh. Hofrath Dr. Roßmann entworfene Plan für die künstlerische Ausschmückung in einem einheitlichen Gedankengange, aus der Bestimmung des Gebäudes und der einzelnen Räume heraus, klar und ansprechend entwickelt ist.

Was zunächst die Vorräume betrifft, so tritt man durch den Haupteingang in der Exedra zunächst in das untere Foyer. Letzteres verbindet die beiden an den Enden desselben liegenden Parterrevestibüle, welche auch direkt von den Unterfahrten betreten werden können. Von diesen Vestibülen führen die Haupttreppen des ersten und zweiten Ranges in drei Absätzen nach den obern Vestibülen. Diese liegen auf dem Niveau des ersten Ranges und haben direkte Verbindung mit demselben, auch sind von diesen Vestibülen aus die über den Unterfahrten sich bildenden Terrassen zugänglich. Mit dem obern Foyer, welches in halber Höhe zwischen erstem und zweitem Rang liegt, stehen die Vestibüle mittelst kurzer Treppenarme in Verbindung. Ohne in Ueberladung und Willkür auszuarten, in schöner Steigerung der Mittel, hat hier die Dekoration die vorbereitende Bedeutung dieser Räume erfaßt und in höchst wirkungsvoller Weise durchgeführt. Foyer und Vestibüle des Erdgeschosses, in einem anspruchslosen, kühlen Gesammtton gehalten, sind noch von großer Einfachheit. Erstere hat eine eichenholzartige Boiserie, letztere zeigen eine granitne Wandbekleidung. Aufwärts aber in den stattlichen Treppenhäusern entfaltet sich in Formen und Farben ein größerer Reichthum. Die Wände sind mit buntem Stuckmarmor inkrustirt; reizvolle Durchsichten öffnen sich zwischen den hellgrünen Säulen, welche die in malerischem Schmucke prangenden Decken tragen. Zu einem lichtheiteren festfreudigen Ton erhebt sich die Dekoration endlich in dem oberen Foyer, dessen anmuthige Architektur mit jener der Vestibüle durch korinthische Säulen harmonisch vermittelt und verbunden ist. Spiegel und Kronleuchter kommen in ihren Formen der edeln Pracht entgegen, welche den Geist des Schauenden zur Sammlung koncentrirt, ehe er in das Innerste eintritt. Die Malereien, welche diese Vorräume schmücken, nicht nur die landschaftlichen und figürlichen Darstellungen, auch die Arabesken, in denen letztere ausklingen und die alle Deckenglieder phantasievoll beleben, sind trefflich ausgeführt und gehen mit der Architektur gut zusammen. Zu diesen Malereien gehören zuerst die in den Lunetten der oberen Vestibüle von Choulant, Gärtner, Mohn, L. W. Müller, Oehme, Preller, Rau und Thomas ausgeführten Landschaften mit Staffage aus dem antiken, antikisirenden, romantischen und modernen Drama und der Oper, welche Darstellungen so vertheilt sind, daß die sich auf die Oper beziehenden (Eurydice, Daphne, Dido, Alceste, Telemach, Nero, Zauberflöte, Fidelio, Donauweibchen, Jakob und seine Söhne, Jagd, Weiße Dame, Freischütz, Tannhäuser, Semiramis, Vestalin und Hugenotten) die nach der Elbe zu liegende Seite einnehmen, während die das Drama behandelnden Bilder (Antigone, Medea, Prometheus, Troerinnen, Macbeth, Hamlet, Phädra, Horatier, Nathan, Faust, Iphigenia, Götz von Berlichingen, Tell, Räuber, Käthchen von Heilbronn und Nibelungen) sich in dem dem Museum zugekehrten Vestibüle befinden. Ferner enthalten diese Räume noch zwei große Deckengemälde von den Professoren Hofmann und Gonne, welche eine Apotheose antiker dramatischer Helden und eine solche romantisch-moderner Charaktere vorführen. Und endlich ist die lange Decke des Foyers, unmittelbar hinter der Exedra, noch mit einer in jeder Beziehung recht gelungenen Malerei des Prof. Grosse geschmückt. In fünf oblongen Feldern, den fünf Akten der Tragödie vergleichbar, wird darin das Leben des Dionysos in seinen tragischen Momenten geschildert, ein Thema, welches in sechs sich anschließenden, kleineren, ovalen Feldern weiter ausgesponnen wird. Ehe wir in den Zuschauerraum treten, werfen wir noch einen Blick in die Vorzimmer der königl. Logen, welche einen hübschen landschaftlichen Friesschmuck von Mohn, Preller und Rau, sowie Sopraporten, Genien mit Blumenguirlanden von Prof. Scholz enthalten. Ebenso dürfte noch an dieser Stelle zu erwähnen sein, daß in dem Segmentbau, zwischen Foyer und Logenumgang an jeder Seite zwei Treppen liegen, von denen je eine zum dritten Rang und eine zu dem vierten und fünften Rang führt, deren Podeste jedoch mit dem Logengang jeden Ranges in Verbindung stehen.

Der Zuschauerraum, welcher gegen 2000 Personen faßt, ist in Form und Platzeintheilung dem des alten Hauses ähnlich; nur einen Logenrang hat er mehr. Die Einzelformen klingen hier etwas an die der Spätrenaissance an. Eine besonders opulente Gestaltung

durch Säulen und Draperien zeigen die königl. Logen. Die Grundfarbe des Saales ist ein zartes Meergrün, von dem sich die Vergoldung schön abhebt, und das Abends von prächtiger Wirkung ist. Jedoch hätte vielleicht ein dunkler gehaltener Hintergrund der Logen den Raum noch etwas belebt. Abgesehen von den Medaillonreliefs in Gyps, Bildnissen berühmter Künstler, welche, von C. Schlüter ausgeführt, die Brüstungen des ersten Logenranges zieren, beschränkt sich die künstlerische Ausschmückung auf das Proscenium und den Plafond. Wenn es auch scheinen will, als wäre die Decke des alten Hauses noch reicher gegliedert und organischer mit der Architektur verbunden gewesen, so greift der gegenwärtige, malerische Schmuck doch ebenfalls recht wirksam in letztere ein und schließt in Idee und Ausführung die Innendekoration des Gebäudes glänzend ab. Der Plafond, von J. Marschall gemalt, enthält in einer Arabeskenumrahmung vier große ovale Felder mit allegorischen Darstellungen auf Goldgrund: die Muse Griechenlands, Englands, Frankreichs und Deutschlands; woran, in vier Medaillons, die Doppelporträts von Aeschylos und Sophokles, Shakespeare und Calderon, Molière und Goldoni, Goethe und Schiller, wie schließlich, in einem weiteren Kreise, Genien mit allerhand auf die dramatische Kunst bezüglichen Emblemen sich reihen. Eine treffliche Ausführung durch den genannten Maler hat auch der Prosceniumsfries gefunden, in welchem wir, gleichsam wie in einem Olymp, die hervorragendsten Gestalten des Drama's und der Oper, um die allegorische Gestalt der poetischen Gerechtigkeit geschaart, erblicken.

Ohne daß die Dekoration des Saales irgendwie unruhig oder zerstreuend wirkte, lenkt sie die Aufmerksamkeit des Auditoriums ausschließlich der Bühne zu. Letzteres nicht nur durch den erwähnten Fries, durch die königl. Logen, welche die Architektur des Prosceniums mit der des Saales vermitteln, sondern auch durch das edel gestaltete Proscenium selbst. Die breiten Seitenwände desselben sind mit doppelten Säulenstellungen geschmückt, zwischen welchen sich oben Nischen öffnen mit den von Chr. Behrens und H. Hultsch modellirten Statuen: Eros und Psyche und Nemesis und Tyche. Ueber diesen Figuren sind Medaillons mit dem Pegasus und der Sphinx von R. Dietz angebracht, während vier anmuthige Karyatiden von Rentsch die Decke des Prosceniums stützen. Was den Hauptvorhang anlangt, so ist bekanntlich seiner Zeit, in Folge eines öffentlichen Konkurrenzausschreibens, Prof. F. Keller in Karlsruhe damit betraut worden. In einer Bordüre von Genien, welche an Fruchtschnüren die Bildnisse der berühmtesten Dichter und Komponisten halten, zeigt das große Mittelbild desselben die Phantasie mit lodernder Fackel auf dem Throne, umgeben von den Personifikationen der Tragödie und Komödie, der Vokal- und Instrumentalmusik u. s. w. Die talentvolle Arbeit besitzt mancherlei Vorzüge; aber in Bezug auf Farbenstimmung geht sie in ihren kalten Tönen nicht recht mit der Grundfarbe des Saales zusammen und entspricht somit nicht ganz den Erwartungen, welche sich an die Skizze*) knüpften.

Der Bühnenraum ist bedeutend größer als der des alten Hauses, und Maschinerien aller Art, über und unter der Scene, kommen hier den Bedürfnissen der großen Ausstattungsstücke unserer Zeit entgegen. Auch die Vorkehrungen zur Erwärmung und zur Ventilation scheinen wohlangelegt; ebenso fehlt es nicht an solchen gegen Feuersgefahr. Unter Anderem kann die Bühne durch eine eiserne Gardine von dem Zuschauerraum feuerfest abgeschlossen werden. Selbstverständlich sind sämmtliche Treppen des Hauses von Stein ausgeführt und fast durchgängig unterwölbt; weder bei den Dachwerken noch bei den Etagenbalken ist Holz zur Verwendung gekommen, letztere sind durch eiserne Balken mit dazwischen gespannten Gewölben hergestellt. Mögen sich alle diese Vorrichtungen in Zeiten der Gefahr bewähren! Ein Verlust des Gebäudes würde noch ein ungleich größerer sein als der des alten Theaters. Gehört das neue Haus doch noch in erhöhterer Weise, durch seinen genial koncipirten Grundriß, durch die reiche künstlerische Ausschmückung seines Innenbaues, wie namentlich auch durch seinen charaktervollen Außenbau, zu den bedeutendsten Bauwerken, zu den schönsten Theatern der Gegenwart!

Carl Clauß.

Todesfälle.

Der Bildhauer **Louis Rochet**, 1817 in Paris geboren, ist Anfang März gestorben.

Der Maler **Jean-Pierre-Alexandre Antigna**, 1818 in Orleans geboren, starb zu Paris den 27. Februar.

Der schottische Maler **G. Paul Chalmers** starb am 20. Februar zu Edinburg in Folge mehrerer ihm bei einem Raubanfall beigebrachten Wunden.

Der Maler **Joseph Bonomi**, 1796 in Rom geboren, starb den 3. März zu London.

Konkurrenzen.

Konkurrenz für die neue Peterskirche in Leipzig. Für den Bau der neuen Peterskirche auf dem Schletterplatze sind nicht weniger als 79 zum Theil sehr schöne Projekte aus fast allen größeren Orten, auch aus Leipzig, rechtzeitig eingelaufen. Mit höchst dankenswerthem Entgegenkommen hat der derzeitige Rektor der Universität für die Zeit der Universitätsferien die schöne und für den Zweck sehr geeignete Universitäts-Aula als Aufstellungsraum zur Verfügung gestellt. Die Aufstellung allein wird unter der gefälligen Mithülfe der beiden Deputirten des hiesigen Architektenvereins, der Herren Rathsbauinspektor Kästner und Architekt Bösenberg, etwa 8 Tage in Anspruch nehmen und dann, wenn nicht persönliche Hinderungen dazwischentreten, die Arbeit der Preis-

*) Rathsam will es erscheinen, bei Konkurrenzen in Oelfarben gemalte Skizzen auszuschließen, sobald nämlich die spätere Ausführung in einem anderen Farbenmateriale zu erfolgen hat. Täuschungen bezüglich der Wirkung insbesondere von Temperagemälden sind sonst unvermeidlich.

richter erfolgen können. Sie wird bei der Menge und Bedeutsamkeit des mit genauen Anschlägen versehenen Materials ebenfalls wohl 6—8 Tage in Anspruch nehmen. Erst nach erfolgter Prämiirung wird die öffentliche Ausstellung, die unentgeltlich sein wird, erfolgen können, etwa Ende März oder in der ersten Hälfte des April.

Sammlungen und Ausstellungen.

Leipzig, städtisches Museum. Im Lokal des Leipziger Kunstvereins im städtischen Museum ist seit Kurzem eine Ludwig Richter-Ausstellung veranstaltet, bestehend aus ca. 200 Originalwerken (Zeichnungen und Aquarellen) des Meisters, die sämmtlich aus Privatsammlungen entliehen wurden und daher einem größeren Publikum sonst nicht zugänglich sind. Eine Anzahl derselben ist noch nicht durch Reproduktion veröffentlicht; wenn aber die meisten Kompositionen im Holzschnitt schon längst Gemeingut der Nation sind, so erscheinen sie in den Originalen, in denen sie hier vorliegen, doch oft in einem ganz neuen Licht und üben einen Reiz, der in keiner Reproduktion völlig erreicht ist; man gewahrt, wie viel von der ursprünglichen poetischen Frische, von der Feinheit, die den Originalwerken eigen sind, auch in den besten Holzschnitten verloren ging. Zugleich ist in der Ausstellung, die hier Werke aus allen Perioden des Meisters enthält, ein interessanter Ueberblick über den ganzen künstlerischen Entwicklungsgang desselben geboten.

Ueber die Aufstellung der Kasseler Gemäldesammlung im neuen Galeriegebäude bringt das „Hessische Wochenblatt" einen Aufsatz aus der Feder Martin Greif's, dem wir das Nachfolgende entnehmen: „Wir dürfen den Gemälden und uns nur gratuliren, daß nun dank der Initiative einer einsichtsvollen Regierung und der Geschicklichkeit der Architekten ein Gebäude dasteht, dessen Inneres den Zwecken einer so ausgezeichneten öffentlichen Anstalt völlig entspricht und zu Nutz und Freude unseres und aller kommenden Geschlechter jetzt eröffnet ist. — Feierlich empfängt uns das vornehme Treppenhaus mit seinem warm abgetönten Lichte, das wohlthuend über die blauen Wände, gelben Säulen, braunen Ornamente, über den schimmernden Marmor, den feurigen Stuckmarmor und besonders über die sinnigen und schönen Figuren der Kunstländer sich breitet. Doch von Erwartung weiter getrieben, treten wir ein in die Säle, welche unsere alten Lieblinge aufgenommen und zu neuem erhöhtem Ansehen gebracht. Welche Wandlung, welche Ueberraschung! Fürstlich sind sie hier installirt in den prachtvoll und doch ernst und zurückhaltend dekorirten Räumen und mit Wahrung äußerer Zusammengehörigkeit und innerer Verwandtschaft geschmackvoll gruppirt und bequem, so daß man vermeint, eine gegen früher drei- und vierfach vergrößerte Sammlung vor sich zu haben. — Die drei ersten Oberlichtsäle herbergen die umfänglich größten Stücke der niederländischen Schulen aus der Glanzzeit des 17. Jahrhunderts abwechselnd mit kleineren, der Gliederung wegen dazwischen geschobenen Bildchen aus derselben Schule und Zeit, während im vierten Oberlichtsaal der ästhetischen Wirkung wegen die werthvollsten Gemälde der italienischen Schulen ohne Rücksicht auf ihre Größe versammelt sind. Hätte doch sonst bei der Minderwerthigkeit der Italiener in der Kasseler Sammlung im Ganzen der vierte Saal einen gar zu großen Abfall gegen die drei vorausgehenden niederländischen gezeigt, was so weniger auffallend sich herausstellt. Einen imposanten Eindruck macht der dekorativ sehr geschickt an die Schlußwand dieser Säle vom Erbauer, Herrn von Dehn-Rotfelser, placirte Don Alfonso d'Avalos von Tizian, der mit seinem purpurnen Grundton einen wunderschönen Augenpunkt gleich beim Eintritt in den ersten Saal durch die ganze Flucht der Oberlichtsäle hindurch bildet, den wohl Niemand vergessen wird, der ihn einmal gesehen. Kommt doch dabei auch die selten geglückte Lösung der Oberlichtfrage dem überblickenden Auge zu statten, welche diese anheimelnden und doch so weihevollen Räume im Einzelnen wie im Zusammenhang so hell durchleuchtet zeigt. — Wir wenden uns vom 4. Oberlichtsaal zu den Seitenlichträumen, deren Signatur in getreuer Befolgung der ausgezeichneten Vorschläge des verstorbenen Professor Magnus zu Berlin, eine noch bessere Beleuchtung als in den Oberlichtsälen ist. Die den italienischen Saal umgebenden 7 Kabinete enthalten neben einer Anzahl zum Theil sehr guter, den Italienern kunstverwandter Franzosen und Belgier die geringeren Bilder der transalpinen Schulen mit Ausnahme des zur Loggia von Westen her führenden Zimmers, welchem trotz seiner Beengtheit die vier für Fernenwirkung bestimmten grau in Grau gehaltenen Jahreszeiten von Jacob de Wit eingezwängt wurden, wo abgesehen von dem unhistorischen Intermezzo ihre ganze Illusionskraft, gerichtet auf Imitation der Skulptur, verloren geht. Es wundert uns dies um so mehr, als die ordnende Hand des Galerievorstandes sonst eine im Ganzen nicht zu läugnende Geschicklichkeit bewiesen hat, und er doch leicht auf den Gedanken hätte kommen können, diese für die innige Verschwisterung mit der Architektur und wie gesagt zur Illusion fraglos geschaffenen Wandstücke den vier blauen Seitenfeldern des Treppenhauses einzupassen und damit einen erwünschten Uebergang von der Architektur zur Skulptur und von der braunen und blauen Farbe zur weißen zu schaffen — ein Gedanke, den gewiß die bauleitenden Architekten, wenn er einmal aufgetaucht wäre, mit Freuden begrüßt hätten. Doch auf der Welt und so selbst in der neuen Galerie zu Kassel ist nicht Alles vollkommen. — Indeß betreten wir ohne weitere Abschweifung die folgenden Zimmer und zwar zunächst die sieben an die niederländischen Oberlichtsäle stoßenden, die mit Ausnahme des westlichsten, welches von den kleineren Italienern zu den Kabinetsstücken der Holländer und Belgier überleitet, die Perlen der ganzen Sammlung enthalten. Originell ist hier gleich das Portraitkabinetchen, wo Dr. Eisenmann wohl den Künstlern und Kunstforschern zu Liebe, eine ebenso belehrende wie augenerquickende Kollektion Portraits von der Hand der besten in der Galerie vertretenen Meister zusammengestellt hat. Dann das sich daran schließende Rembrandtzimmer, wo das wunderbar schöne Werk, Jakob segnet die Söhne Joseph's, durch Besitznahme einer ganzen Wand für sich geehrt wurde und die Gesellschaft des Meisters und seiner Schüler eine besonders harmonische ist. Sowie das übernächst folgende Kabinet, welches, Rubens und seiner Schule gewidmet, vermöge der Eigenthümlichkeit derselben besonders farbenreich ausgefallen ist, zumal auf dem entschieden grünen Grunde. Diese zur Geltung kommende grüne Umgebung thut manchem der Bilder außerordentlich wohl, ohne Frage den mit vorherrschendem Roth oder Braunroth, z. B. dem lachenden Zecher von Frans Hals, der ganz auffallend gegen seinen alten Winkel im Bellevueschloß gewonnen hat, ebenso der in Gold und Purpur getauchten Saskia, Rembrandt's liebreizender Frau, und den sieben Werken der Barmherzigkeit von Knüpfer, einem Meister, der, aus Brouwer und Teniers hervorwachsend und ihnen congenial, in der alten Galerie den letzten Platz hatte, hier aber verdienter Maßen einen der allerbesten erhalten. Andrerseits hat man sich gewiß nur mit Widerstreben dazu entschlossen, die drei altdeutschen Bildnisse von Dürer, Jean Joest und Cranach mit ihren blauen, grünen und gelben Tönen auf die grüne Tapete des Portraitzimmers zu bringen. — Erstaunt werden die Besucher sein, eine so große und werthvolle Zahl neu hinzu gekommener Gemälde zu finden — es ist dies der Zuwachs, welcher im vorigen Frühjahr der Galerie aus den Schlössern zu Hanau, Hofgeismar u. s. w. überwiesen wurde, darunter zwei fein gestimmte Marinen von Willem van de Velde, ein früher Jakob van Ruisdael, ein Salomon van Ruisdael erster Qualität, ein Everdingen, Swanevelt, Dubois, Molenaar, H. van Vliet, Asselyn und Aart van der Neer, die letzten acht durchweg Meister, die bisher in der Galerie noch gar nicht vertreten waren. Den Preis unter Allen dürfte der letzte, v. d. Neer, mit seinem Sonnenuntergang davontragen. Dieser Zuwachs, aus der besten Zeit des 17. Jahrhunderts, ist meist in den zuletzt besprochenen Räumen wie auch in den Sälen vertheilt, während in den weiter nach Osten verlaufenden die älteren Niederländer und Deutschen des 16. Jahrhunderts, einige Franzosen und im Verlauf der letzten, nach Südosten gelegenen Seitenlichträume alle Werke des vorigen Jahrhunderts und der Neuzeit, meist deutsche, untergebracht wurden. — So sind wir im raschen Ueberblick über die reiche Sammlung bei der Loggia angelangt, die als wünschenswerthe Verbindung und Unterbrechung zugleich zwischen den verschiedenen Schulen zu ruhiger Sammlung, freilich auch zu zwei ganz neuen Genüssen einlädt, zu dem der herrlichen Natur nach außen und der

künstlerischen Ausstattung nach innen. Zur letzteren zählen vor Allem die trefflichen Marmorbüsten berühmter Maler von Professor *Hassenpflug*, die charakteristischen Reliefköpfe weiterer Maler und Kunstmäcene von *Brandt* und künftig die Lünettengemälde von *Merkel*, der vor Kurzem mit jugendlicher Frische sich an das erste derselben, die Germania, gemacht hat. Er wird venetianisch in die Farbe gehen müssen, um die schweren Töne der Wände, Kuppeln und Pfeiler, namentlich das etwas reichliche Braungelb zu bemeistern. — Doch genug der schönen Eindrücke, die wir empfangen, sie lassen sich in einem einzigen Gange entfernt nicht alle aufnehmen und verarbeiten. Wir müssen öfter kommen und immer von Neuem sehen, mit offenen Augen sehen, nicht nur staunen, sondern das *Bedeutsame* und *Schöne* erkennen lernen und namentlich das *Geschmackvolle*, was unserer Zeit und unserem Volk vor Allem so noth thut."

Vermischte Nachrichten.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die Sitzung vom 5. Februar wurde vom Vorsitzenden Geh. Rath *Curtius* mit geschäftlichen Mittheilungen eröffnet. Sodann legte derselbe die Inschrift einer neu gefundenen Basis aus Olympia vor, auf welcher das Erzbild des Xenokles stand, ein Werk des jüngeren — wie man annehmen muß — *Polyklet*. Der Künstlername, wie der des Siegers standen auf der horizontalen Fläche; das Distichon, welches vier Knabensiege feiert, darunter auf der Vorderseite. Derselbe sprach über eine Darstellung des Freiermordes auf einem in Zeichnung vorliegenden Vasenbilde aus Corneto und zeigte die vom Museum neu erworbene etruskische Bronzestatue eines Diskobol. Der zweite Band der Ausgrabungen von Olympia lag zur Ansicht vor, ebenso waren eine Anzahl Probeblätter von vortrefflich gelungenen Lichtdrucken nach Tanagräischen Terrakotten aus dem Atelier des Herrn A. Frisch ausgestellt. Herr *Conze* machte Mittheilungen über neue Vorkommnisse in der Sammlung der Skulpturen und Abgüsse der Kgl. Museen, soweit dieselben die Antike betreffen. Bei Neuaufstellung von Abgüssen könne bei der jetzigen Ueberfüllung der Räume ein bestimmtes Aufstellungsprinzip gar nicht mehr eingehalten werden, indessen sei es Absicht, daß die bekannte *kapitolinische Wölfin*, um wenigstens die längst aufgeworfene Frage nach ihrem etwa mittelalterlichen Ursprunge dringender der Prüfung zu empfehlen, bei den mittelalterlichen Werken vorläufig einen Platz angewiesen erhalten habe. An Marmorskulpturen sei einiger Zuwachs namentlich an griechischen Werken zu verzeichnen. Besonders namhaft gemacht wurde ein in Gipsabguß zur Stelle gebrachter *altgriechischer Marmorkopf*, der in Venedig durch kundige Vermittelung erworben, ferner eine überlebensgroße *weibliche Marmorstatue* griechischer Herkunft, die in Triest gekauft sei; deren vom Bildhauer *Lürssen* probeweise ausgeführte Restauration wurde in photographischer Aufnahme zur Beurtheilung vorgelegt. Endlich wurde als Curiosum der Abklatsch eines mit mehreren andern neu erworbenen Stücken aus Rhodos stammenden rohen *Votivreliefs an Herakles*, wie dieser mit der Keule bewehrt auf einem Esel reitend dargestellt erscheint, gezeigt. Außerdem machte der Vortragende auf den Zusammenhang aufmerksam, in dem ein von Roulez in der Gazette archéologique 1877, pl. 12 publizirtes römisches Thonmedaillon mit dem viel erklärten griechischen Vasenbild (Jatta, Nr. 1088) stehen dürfte. Sodann legte er noch vor: *Heydemann*, über unedirte Niobidenreliefs (Ber. der Kgl. Sächs. Gesellsch. d. W. 14. Nov. 77) und *Thrämer's* Revision der Zeitbestimmung der plastischen Galaterdarstellungen (Progr. d. Gymnas. zu Fellin, Dec. 1877). Herr *Adler* gab unter Vorführung eines großen Situationsplanes eine Uebersicht der trotz sehr ungünstiger Witterung rüstig vorgeschrittenen Ausgrabungsarbeiten zu Olympia. Durch das strahlenförmig nach allen Seiten bewirkte Vordringen mittels Laufgräben sind außer zahlreichen zufälligen und zum Theil sehr werthvollen Einzelfunden weitere Aufschlüsse über Stellung, Größe und Gestaltung mehrerer in der Altis befindlicher Bauwerke gewonnen worden. Westlich vom Heraion fand sich das Philippeion als ein auf drei Stufen stehender centraler Peripteros von 15 M. Durchmesser mit 18 Säulen in der Ringhalle. Dadurch ist eine schon früher von dem Vortragenden ausgesprochene Vermuthung, daß der sog. Vesta-Tempel zu Tivoli als eine späte Replik jenes bisher nur aus Pausanias bekannten Altisbaues zu fassen sei, bestätigt worden. Westlich vom Philippeion ist man auf einen durch wohlerhaltene Quadermauern bester Struktur und eleganter Form umhegten Bezirk gestoßen, dessen genau orientirte Ostmauer eine Länge von 68 M. besitzt, während zwei rechtwinklig dazu gestellte Mauern gleicher Form und Größe nach dem Kladeos sich hinziehen und als Nord- und Südmauer gelten müssen. Dieser Bezirk, der wie es scheint ein großes Quadrat gebildet hat, wird das von Pausanias an dieser Stelle erwähnte Prytaneion sein und die merkwürdig gute Erhaltung der bisher aufgedeckten Baureste erweckt die Hoffnung, daß auch von den innerhalb des Bezirks befindlich gewesenen Bauwerken, wie z. B. das Buleuterion, das Hestiatorium u. A. (alles Baudenkmäler, welche noch nirgends vorgefunden sind und deren Plandisposition daher völlig unbekannt ist) sich noch erhebliche und für die Kunstwissenschaft ausbeutbare Reste vorfinden werden. In geringer Nähe von der Nordmauer dieses Bezirks und ziemlich parallel mit ihr scheint die nördliche Altismauer gefunden zu sein; andere Reste sind im Süden und Osten des Zeus-Tempels erkundet worden, so daß der Augenblick nicht mehr fern zu sein scheint, wo sich diese wichtige Frage über die Ausdehnung und Lage der Altis im Thale von Olympia mit Sicherheit wird beantworten lassen. Nachdem der Redner die Fülle von Wasserleitungen aus verschiedenen Epochen, sowie die Cloaken zur Abführung der Tagewasser und Sinkstoffe erwähnt hatte, schloß er mit der Recension des Heraion auf Grund einer von dem Bauführer Herrn *Dörpfeld* eingesandten, trefflich illustrirten Baubeschreibung dieses altehrwürdigen Denkmals, dessen Auffindung und (mit Ausnahme einiger Bauglieder) verhältnißmäßig gute Erhaltung für die Beurtheilung der dorischen Baukunst und für die Erkenntniß der antiken Baugeschichte von der einschneidendsten Wichtigkeit sei. Schon die eine Thatsache, daß von 18 gefundenen und wohlerhaltenen Kapitälen keins dem andern gleiche, sondern jedes eine andere Echinusform vom alterthümlichsten bis zum jüngsten Schema hin besäße, würfe alle bisher aufgestellten Hypothesen, auf die man sogar schon eine Geschichte des dorischen Baustils gegründet habe, vollständig über den Haufen.

In der Holzschnitzschule des Malers Magnussen in Schleswig wurde als Geschenk für die Prinzessin Charlotte ein prachtvoll geschnitzter Eichenschrank hergestellt, welchen Herr Magnussen persönlich überreichte. Der obere Rand ruht auf einer Reihe von Löwenköpfen. Auf der Vorderseite sind drei Bilder eingeschnitzt, welche Darstellungen aus der englischen Geschichte enthalten, und zwar oben links Maria Stuart vor ihrem Betpult knieend, rechts Johanna Gray in sitzender Stellung, darunter in der Mitte die beiden Kinder Eduard's IV. Diese drei Bilder sind nach Modellen geschnitzt, welche von der Kronprinzessin in Gyps ausgeführt worden sind. Weiter unten finden sich dann noch zwei größere Felder, welche das kronprinzliche und das Meiningen'sche Wappen enthalten. Das Ganze wird von Karyatiden getragen. Die geschnitzten Bilder sind von Schülern der Anstalt, einfachen Leuten aus dem Volke, hergestellt.

Deutsche Kunst auf der Pariser Weltausstellung. Nachdem der deutsche Kaiser auf den von der französischen Regierung zu erkennen gegebenen Wunsch genehmigt hat, daß die Abtheilung für Kunst auf der diesjährigen Pariser Weltausstellung durch Werke deutscher Künstler beschickt werde, wurde mit der gesammten geschäftlichen Leitung dieser Angelegenheit mit allerhöchster Genehmigung vom Reichskanzler der Direktor der Berliner Akademie der Künste *v. Werner* betraut. Durch diese Theilnahme der Künstler Deutschlands an der Weltausstellung sah man sich genöthigt, in Betreff der für die Ausstellung getroffenen Dispositionen einige Umänderungen vorzunehmen. Die *Kölnische Zeitung* berichtet unter dem 12. März über die Sache Folgendes: Am 21. Februar berief der Reichskanzler den Direktor der Berliner Kunst-Akademie, Anton v. Werner, zu sich und berieth sich mit ihm über die Frage, wie es sich einrichten lasse, daß die deutsche Kunst in Paris vertreten werde, ohne daß bei der gebotenen Hast der Unternehmung die Interessen der deutschen Künstler darunter litten. Herr

v. Werner erklärte, daß eine Vertretung der deutschen Kunst sich noch würde ermöglichen lassen, wenn man sich gewisse Beschränkungen auferlege und von manchen sonst gewöhnlichen Formen absehe. Fürst Bismarck zeigte sich befriedigt darüber, daß wir auf die Weise noch im Stande sein werden, Frankreich unsere freundnachbarliche Gesinnung zu bethätigen, und am 7. März erhielt der Direktor v. Werner eingehende Weisungen und die Vollmacht, im Namen des Reichskanzlers alles anzuordnen, was zu der eiligen Beschickung erforderlich sein mag. Es wurde beschlossen, daß allein die Malerei und die Bildhauerkunst vertreten sein sollen. Zu einer allgemeinen Aufforderung ist aber aus manchen Gründen nicht mehr Zeit. In dem uns in Paris gewährten Raume von 35 Meter Länge und 25 Meter Breite (in günstiger Lage an dem Eingang, welcher dem Trocadero entgegengesetzt ist) haben nur ungefähr 200 Gemälde Platz. Die königlichen Sammlungen werden ihre besten Werke, ungefähr 40, hergeben. Die Künstler und die Besitzer von Kunstgegenständen werden einzeln aufgefordert werden, ihre Werke herzuleihen. An der Bewerbung um Medaillen und Auszeichnungen sollen die ausgestellten Kunstwerke übrigens nicht theilnehmen. Alle Kosten, die insgesammt auf ungefähr 60,000 M. abgeschätzt sind, wird die Regierung aus dem kaiserlichen Dispositionsfonds hergeben. Direktor v. Werner umgibt sich wegen der Auswahl u. s. w. in Berlin, Düsseldorf und München mit einem Kreise bedeutender Künstler. In Berlin hat er folgende Herren ausgewählt: Professor C. Steffeck, Professor Ludwig Knaus, Professor C. Becker (Maler), Professor Albert Wolff (Bildhauer), W. Gentz, Paul Meyerheim (Maler) und Sußmann-Hellborn (Bildhauer). Die genannten Herren haben sich bereit erklärt, die erforderlichen Arbeiten zu übernehmen. Mit Düsseldorf und München schweben noch die Verhandlungen wegen Bildung ähnlicher Ausschüsse. Es ist aber festgestellt worden, daß in Paris keine Absonderung nach Kunstschulen Statt finden soll, sondern Deutschland durchaus einheitlich vertreten wird. — Die Macht der Umstände hat es nöthig gemacht, weitgehende Vollmachten einem Einzelnen zu übertragen. Man kann von einem Manne wie Herrn v. Werner überzeugt sein, daß er nach bestem Wissen und Gewissen handeln wird. Es Allen recht zu machen, ist natürlich unmöglich; aber es kann den deutschen Künstlern zur Beruhigung gereichen, daß der Kaiser selbst diese Angelegenheit mit großem Antheil verfolgt und befohlen hat, daß ihm die Liste sämmtlicher nach Paris zu schickenden Kunstwerke zur Genehmigung vorgelegt werden soll. Wir dürfen hoffen, daß die deutsche Kunst auf der pariser Weltausstellung in würdiger Weise vertreten sein wird.

B. Stuttgart. Es ist rühmend anzuerkennen, daß die Professoren der hiesigen Kunstschule bestrebt sind, durch Veranstaltung von Ausstellungen im Festsaale des Museums für bildende Kunst das künstlerische Interesse des Publikums zu wecken und zu fördern. Während Prof. v. Rustige sich besonders verdient macht, zu diesem Zweck Gemälde auswärtiger Meister kommen zu lassen, hatten letzthin die Professoren v. Lübke und Weisser eine große Zahl von Nachbildungen der Werke Tizian's zusammengebracht, um durch deren Ausstellung die vierte Säkularfeier der Geburt des großen Venetianers zu ehren. Ebenso war auch von Prof. Scherer bei Gelegenheit des siebzigsten Geburtstags von C. F. Lessing eine Auswahl von Stichen und Lithographien der Bilder dieses Meisters zur Anschauung gelangt und dadurch ein interessanter Einblick in dessen vielseitige Begabung geboten. Auch ein ausgezeichnetes Oelbild Lessing's, eine Harzlandschaft, die sich im Besitz des Herrn Sillem hier befindet, zierte diese Ausstellung, die sich, wie auch die reichhaltige Tiziansammlung, eines lebhaften Besuchs erfreute. — In der Permanenten Kunstausstellung von Herdtle und Peters war zu gleicher Zeit ein Jugendportrait Lessing's ausgestellt, welches sein Freund J. W. Schirmer äußerst zart und sorgfältig gezeichnet hat. Die Auffassung ist ächt akademisch und wenig charakteristisch; immerhin aber verdient das Blatt Beachtung als schätzenswerthe Erinnerung an die Anfänge der Düsseldorfer Schule und zwei ihrer hervorragendsten Meister. Es gehört zum Nachlaß des im November v. J. gestorbenen Professors Funk.

B. **Der Bildhauer W. Rösch in Stuttgart**, ein talentvoller Schüler Donndorf's, hat ein Portrait des verstorbenen Historienmalers Anton von Gegenbaur als Hochrelief in Marmor ausgeführt, welches sich durch Aehnlichkeit, Auffassung und Behandlung gleich vortheilhaft auszeichnet. Dasselbe ist bestimmt, das Grabmal des Verstorbenen auf dem Friedhof der Deutschen bei St. Peter in Rom zu schmücken, dessen Errichtung auf Kosten der Stuttgarter Kunstschule erfolgt, die dem Entschlafenen ein ansehnliches Vermächtniß verdankt. Gegenwärtig ist Rösch mit einem großen Standbild Kepler's beschäftigt, zu welchem Scherer, ein ebenfalls sehr begabter Schüler Donndorf's, in Dürer ein Seitenstück ausführt. Die beiden, sehr charakteristisch aufgefaßten Figuren sollen als Vertreter von Wissenschaft und Kunst an dem von Oberbaurath Prof. v. Tritschler erbauten neuen Flügel des Stuttgarter Polytechnikums zur Aufstellung gelangen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

I. Bücher.

Beiträgg zur Kunstgeschichte. Redaction von H. Lücke. Heft I. Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters, von A. Schultz. gr. 8⁰. (80 S.) Leipzig, Seemann. M. 3.

Giacomo Antonio Moro, Gaspare Mola et Gaspare Morone-Mola, incisori nella Zecca di Roma. 8⁰. (41 S.) Mailand.

Leixner, Otto von, Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. 1. Bd. Die Ausstellung von 1877. 8⁰. (123 S.) Berlin. Guttentag. M. 2,40.

Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes, contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au moyen âge exclusivement: I. Etude des moeurs et coutumes des premiers chrétiens. II. Etudes des monuments figurés. III. Vêtements et meubles, par M. l'abbé Martigny, chanoine de Belley. Nouv. édit. gr. 8⁰. (XXV. 830 S. u. 675 Zeichn.) Paris Hachette. Fr. 20.

Müntz, Eug., Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. IV. L'Oratoire du pape Jean VII. Extrait de la „Revue archéologique“, Sept. 1877. 8⁰. (20 S. u. 1 Zeichn.) Paris, Didier.

Parker, J. H., Introduction to the study of gothic architecture. 5. Aufl. 12⁰. (352 S.) Oxford, Parker. Fr. 6,25.

Paulus, Dr. E. von, Die Alterthümer in Württemberg. Lex.-8⁰. (134 S. u. 1 Titelbild in Farbendruck). Stuttgart, Lindemann. M. 3.

Rubens, P. P., Titels en portretten. 8⁰. (40 S. u. 35 Zeichn.) Antwerpen. Plantin'sche Druckerei. Fr. 60.

Sauerlaender, Ernst, Tagebuchblätter einer italienischen Reise. Kunst- und Naturschilderungen. gr. 8⁰. (211 S.) Frankfurt a. M., Diesterweg. M. 3.

Uhde, H., Goethe, J. G. v. Quandt und der sächsische Kunstverein. 8⁰. (103 S.) Stuttgart, Cotta. M. 3.

Viollet-le-Duc, E., L'art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir. 8⁰. (VIII 261 S. u. 31 Taf.) Paris. M. 25.

Walter, G., Vernachlässigung der Dekorationsmalerei in Deutschland und der daraus für Kunst und Leben erwachsende Nachtheil. gr. 8⁰. (88 S.) Dresden, Reichardt. M. 1,20.

2. Bilderwerke.

Ilg, Dr. Alb. Album österreichischer Bildhauerarbeiten des 18. Jahrhunderts. Photographie, Lichtdruck und Verlag von J. Loewy, k. k. Hof-Photograph. 1. Lief. kl. Fol. (5 Blatt in Lichtdruck.) Wien, Lehmann & Wentzel. M. 6.

3. Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Auktions-Katalog. Am 1. April Versteigerung einer Sammlung vorzüglicher Grabstichelblätter, Werke von J. F. Bause, D. Chodowiecki und J. E. Ridinger. (1818 Nummern.)

Rud. Meyer in Dresden. Lager-Katalog. Abtheilung A. Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte etc. älterer und neuerer Meister, Lithographien, Chromolithographien, Photographien etc. enthaltend. (1491 Nummern.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 305.
The Dudley Gallery, von W. M. Rossetti. — Joseph Bonomi †; A. Poulet-Malassis †.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 2.
Aus der Sammlung von Initialen und Druckverzierungen des germanischen Museums, von A. Essenwein. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 167.
L'oeuvre de Rubens à l'Eremitage Impérial de Saint-Pétersburg, von Th. Jouret, (Mit Abbild.) — Trois cercles. Paris et Londres, von Henri Perrier. (Mit Abbild.) — Trois jours en Milan. VII., von Paul Leroi. (Mit Abbild.) — Histoire de la Société des Beaux-Arts de Nice, von E. Veron.

Kunst und Gewerbe. No. 13.
Die Geschichte und Anwendung der Papiertapeten, von Dr. Stockbauer. — Berlin: Internationale Ausstellung für Papier-Industrie; Frankfurt a. M: Mitteldeutscher Kunstgewerbeverein; Wien: Textile Arbeiten. Emailgemälde.

Chronique des Arts. No. 10.
Correspondance de Belgique, von C. Lemonnier. — Correspondance d'Angleterre, von L. Robinson.

Mittheilungen der k. k. österr. Central-Commission 1. Heft.
Die Zechstube in Bruneck, von Freiherr von Czoernig. (Mit Abbild). — Bruchstücke aus der Geschichte eines Oesterreichischen Stadtarchives, von Gust. Winter. — Kirche des Nonnenklosters Studenitz in Steiermark, von Jos. Graus. (Mit Abbild.) — Schloss Runkelstein und seine Wandgemälde. — Marienkapelle von Wilhelmsburg, von J. Gradt, (Mit Abbild.)

Inserate.

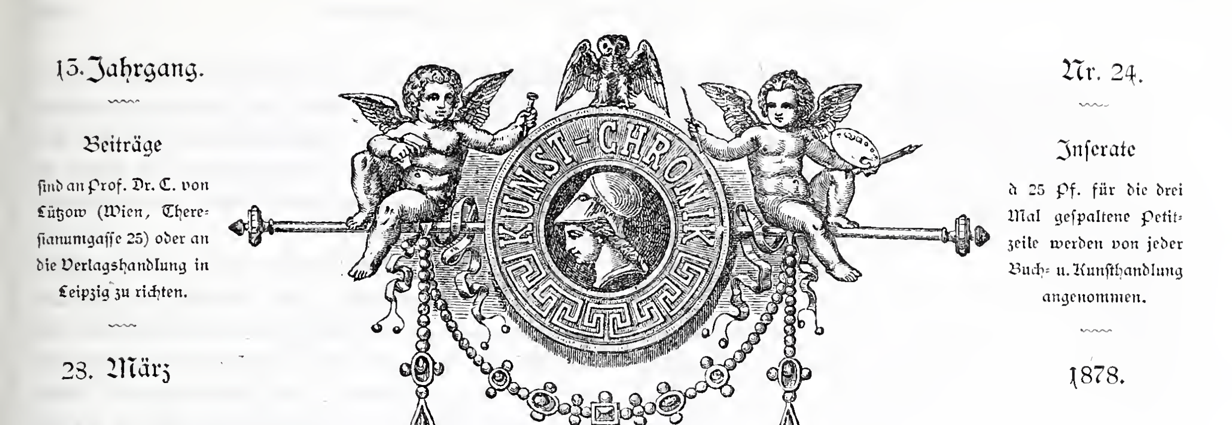
Erklärung.

Herr Constantin Jovanovits hat, unzufrieden mit meiner im 1. Heft, Bd. XIII der Zeitschrift f. bild. Kunst abgedruckten Besprechung seiner „Forschungen über den Bau der Peterskirche in Rom" den Kitzel verspürt, sich durch eine gegen mich gerichtete Broschüre*) wichtig zu machen und bei der Gelegenheit auch Herrn H. von Geymüller einige Hiebe auszutheilen. Da diese im Tone verletzter Eitelkeit geschriebene Broschüre sich nur auf die Art erwiedern ließe, daß man auf einen groben Klotz einen noch gröberen Keil setzte, so halte ich es unter meiner Würde, diese Streitschrift zu beantworten. **Rudolf Redtenbacher.**

Zur Zeit Wiesbaden, 11. März 1878.

*) „Zu den Streitfragen in der Baugeschichte der Peterskirche zu Rom. Eine Erwiederung an Herrn Rudolf Redtenbacher." Wien 1878, W. Braumüller.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

28. März

Nr. 24.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Betheiligung Deutschlands an der Pariser Weltausstellung. — Aus Tirol. — Ver Huell, Jacobus Houbraken et son oeuvre; Wilberg's Nah und Fern; Bücher-Ornamentik der Renaissance. — Karl Grüneisen †. — Ausstellungen: Oesterreichischer Kunstverein; Düsseldorf. — Der Hermes des Praxiteles. — Börner's Kunstauktion. — Inserate.

Die Betheiligung Deutschlands an der Pariser Weltausstellung.

In letzter Stunde hat die deutsche Reichsregierung einen Beschluß gefaßt, der, anstatt mit Freuden begrüßt zu werden, eine allgemeine Mißstimmung hervorgerufen hat. Wie sich damals, als Deutschland jede Betheiligung an der Pariser Weltausstellung offiziell ablehnte, nur wenige Stimmen erhoben, um für eine Beschickung zu plaidiren, so hat umgekehrt bis jetzt — es sind allerdings erst acht Tage seit Bekanntwerden des plötzlichen Entschlusses verstrichen — noch Niemand das Wort ergriffen, um diese Maßregel der Regierung zu motiviren. Es lassen sich am Ende auch keine anderen Motive auffinden als rein politische oder, wenn man das Verhältniß zweier Nationen so bezeichnen darf, rein gesellschaftliche. So lange die Beziehungen Frankreichs zu Deutschland so gespannter Natur waren, daß Fürst Bismarck mehr als einmal einen „kalten Wasserstrahl" an die Seine dirigiren mußte, um die aufgeregten Gemüther zu beschwichtigen, so lange Frankreich am Berliner Hofe durch eine Person vertreten war, die keine persona grata war, so lange endlich der Präsident der französischen Republik sich noch der republikanischen Kammermajorität abgeneigt zeigte, so lange hatte Deutschland keine Veranlassung, entweder den Glanz zu erhöhen, der das Septennat Mac Mahon's krönen sollte, oder im schlimmeren Falle den Schatten für die sonstige Lichtfülle abzugeben. Jetzt hat sich das Blatt urplötzlich gewendet. Die ultramontane Partei in Frankreich hat ihre ehrgeizigen Pläne vorläufig ad acta legen müssen und an die Stelle des von ihr geleiteten Vicomte de Gontaut-Biron ist Graf de Saint-Vallier getreten, ein geschickter Diplomat, der seine Mission nicht besser inauguriren zu können glaubte, als indem er noch in letzter Stunde ein Werk zu Stande brachte, welches er als das deutlichste Symbol für die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich ansah. Mit offiziellen Noten und Anträgen konnte dabei nichts gemacht werden. Graf de Saint-Vallier mußte sich auf seine Beredtsamkeit verlassen, und, da Fürst Bismarck erst seit wenigen Wochen wieder in Berlin seinen Wohnsitz aufgeschlagen hat, ist es erklärlich, warum die Entscheidung erst in letzter Stunde gefallen ist. Der Kaiser, dem Fürst Bismarck den ihm durch den Botschafter kund gegebenen Wunsch der französischen Regierung vortrug, ging bereitwillig darauf ein, Graf de Saint-Vallier erhielt einen günstigen Bescheid, und die Angelegenheit wurde sofort in Angriff genommen.

Als es bekannt wurde, daß gerade die deutsche Kunst dazu ausersehen worden war, Deutschland auf der Pariser Ausstellung zu vertreten, gab die Berliner Künstlerschaft, die in erster Linie dabei interessirt war, da aus ihr die mit der Auswahl der Bilder betraute Kommission gewählt wurde, ihrem Unmuth unverhohlenen Ausdruck. Der Prügelknabe, den die französische Nation braucht, so hieß es, ist endlich gefunden; er ist gefunden in der deutschen Kunst! Die deutschen Künstler müssen die Ueberbringer einer Visitenkarte sein, deren Abgabe die Politik oder auch nur die Höflichkeit für nöthig hält. Nicht als ob wir uns vor der Konkurrenz mit Frankreich fürchteten! Aber die Hast, mit welcher die Angelegenheit betrieben werden muß, macht die Wahl schwierig. Eine Reihe Beschränkungen, welche

die Politik uns auferlegt hat, schließt eine Anzahl bedeutsamer Werke aus den letzten Jahren aus. Der karge Raum, den man für uns in letzter Stunde erübrigt hat, gestattet uns endlich nicht, imponirend aufzutreten.

Diese Erwägungen sind vom Standpunkte der Künstler vollkommen zutreffend. In dem Raum, der für die deutschen Kunstwerke disponibel gemacht worden ist, lassen sich nur ca. 180—200 Bilder von mäßigen Dimensionen unterbringen. An eine Beschickung der Ausstellung, durch welche der gegenwärtige Stand der deutschen Kunst auch nur annähernd veranschaulicht werden könnte, ist also nicht zu denken. Das aufgestellte Programm schloß von vornherein alle Bilder aus, durch welche das französische Nationalgefühl irgendwie verletzt werden könnte. Außer den Darstellungen aus den Kriegen von 1864—1871 wurden dahin auch die Portraits der deutschen Heerführer gerechnet, und so geschah es, daß die Kommission eine der herrlichsten Schöpfungen der Berliner Malerei, den Einzug des deutschen Kronprinzen in Jerusalem (1869) von W. Gentz, ein Werk, welches gewissermaßen die Quintessenz des koloristischen Könnens in Berlin auf das glänzendste repräsentirt, anfänglich ausschloß. Daß sie es am Ende doch zuließ, ist im Interesse der deutschen Kunst gewiß mit Freuden zu begrüßen. Doch kann eine berechtigte Besorgniß nicht unterdrückt werden. Mit welchen Augen wird man den „Sieger von Reichshofen", den ersten Ueberwinder des zeitigen Präsidenten der Republik, in Paris betrachten? Wird die offizielle Wachsamkeit stark genug sein, um diese Perle deutscher Kunst gegen den blinden Fanatismus zu schützen? In der Absicht, die Empfindlichkeit der Franzosen zu schonen, war die Kommission anfangs sogar soweit gegangen, das berühmte Flötenkonzert Friedrich's des Großen in Sanssouci von Adolf Menzel als ungeeignet zu bezeichnen!

Die Kommission, an deren Spitze Direktor A. v. Werner steht, ist jetzt in voller Arbeit begriffen. Für jetzt steht so viel fest, daß die Berliner Maler nur durch etwa vierzig Bilder kleineren Formats vertreten sein werden, da die Gesammtzahl der einzuschickenden Bilder in letzter Stunde auf 160 reducirt worden ist, während Reinhold Begas allein die Aufgabe hat, die Berliner Plastik zu repräsentiren. Daß er diese Aufgabe auf das würdigste erfüllen wird, zeigt die Wahl seiner Werke. Er wird drei Arbeiten senden, jedes ein Meisterwerk: die Büste Menzel's, jene herrliche Schöpfung, die den großen Maler bis zur Hälfte seines Körpers zeigt, den Raub der Sabinerinnen, in Bronzeguß ausgeführt, und die Marmorbüste der jüngst verstorbenen Gattin des Dichters Hans Hopfen. Alle drei Arbeiten haben in der „Kunst-Chronik" gelegentlich der letzten und vorletzten akademischen Ausstellung ihre Würdigung erfahren. Die Bildhauer Berlins waren in jüngster Zeit viel mit monumentalen Arbeiten beschäftigt. Da dieselben meist den Regenten Preußens, seinen Heerführern und Staatsmännern und der Erinnerung an die gefallenen Helden galten, so erklärt es sich, weshalb die monumentale Kunst gar nicht vertreten sein wird.

Die vierzig Bilder sollen zum größeren Theile aus der Nationalgalerie, zum kleineren aus Privatgalerien ausgewählt werden. Die Nationalgalerie soll 32 Gemälde hergeben. Unter ihnen befinden sich, wie bis jetzt feststeht, Menzel's „Eisenwalzwerk" (Moderne Cyklopen), das „Flötenkonzert" und das „Diner in Sanssouci", an welchem bekanntlich Voltaire Theil nimmt, ferner Henneberg's „Jagd nach dem Glück", eine Isarlandschaft von Lier in München. Achenbach's „Ostende", Gebhard's „Abendmahl", Gierymski's „Parforcejagd", Günther's „Wittwer", Gentz's „Kronprinz in Jerusalem", Hoff's „Taufe des Nachgeborenen", Knaus' „Wie die Alten sungen rc.", Riefstahl's „Allerseelentag" und Spangenberg's „Todesreigen". Aus Privatbesitz werden einige ältere Bilder von Knaus hergeliehen werden.

Man ersieht aus diesen dürftigen Notizen, wie sehr die Bedenken der Berliner Künstler gerechtfertigt sind. Daß die deutschen Bilder hors de concours gestellt werden, ist dabei kein Trost. Wenn in anderm Falle das Urtheil der schmähsüchtigen Pariser Presse durch das einer Jury modificirt werden könnte, ist jetzt die kleine Abtheilung deutscher Kunstwerke schutzlos ihren Angriffen preisgegeben. Das „Journal des Débats" hat zwar bereits einen Artikel veröffentlicht, der mit größter Hochachtung von der deutschen Kunst spricht. Aber wir glauben nur allzusehr fürchten zu müssen, daß dieses versöhnliche Entgegenkommen der Stimme des Predigers in der Wüste gleichen wird. So sehr wir den „Entschluß in letzter Stunde" als ein Zeichen dafür, daß die Beziehungen zwischen zwei der ersten Culturvölker nach jahrelangem Zwist wieder freundlicher geworden sind, mit Freude begrüßen, so sehr müssen wir bedauern, daß die deutsche Kunst die Kosten dieses Freundschaftsbündnisses tragen muß. Es scheint, als wären uralte Bräuche erneuert: bei Freundschaftsbündnissen der Völker brachten unsere Vorfahren Opfer. Jetzt ist wieder eines gefallen, ein edles wie nie zuvor!

Berlin, 17. März 1878. A. R.

Nachwort. Während der obige Artikel gesetzt wurde, ist mir noch folgendes nähere bekannt geworden. Düsseldorf wird vierzig Bilder zur Ausstellung beisteuern. Eine aus den Herren Carl Hoff, A. Achenbach, A. Baur, E. Dücker, Hiddemann, P. Jansen und A. Seel bestehende Kommission ist mit der Auswahl

der Bilder, die sich auf etwa 32 Künstler vertheilen werden, betraut. Für München ist eine Kommission aus den Herren Lindenschmit, Knabl, Dietz, Carrière, F. A. Kaulbach, Wagmüller, Gedon und Lenbach zusammengesetzt. Auch München wird sich mit 40 Bildern betheiligen. Der Rest von vierzig vertheilt sich auf Weimar (8), Karlsruhe (8), Dresden, Frankfurt a. M. u. s. w. Da bereits aus der Nationalgalerie eine Anzahl Düsseldorfer und Münchener Bilder ausgewählt worden ist, kommen die Berliner Künstler den Münchenern und Düsseldorfern gegenüber hinsichtlich der Zahl in Nachtheil. Die Einrichtung und die Leitung der Ausstellung in Paris ist Herrn Prof. Steffeck (Berlin), Herrn Carl Hoff (Düsseldorf) und Herrn Bildhauer Gedon (München), der auch die dekorative Ausstattung der Ausstellungsräume übernommen hat, übertragen worden.

Zu der entgegenkommenden Stimme des „Journal des Débats" hat sich nunmehr auch noch die des „Moniteur officiel" gesellt. Aber so wohlwollend sich auch beide über die deutsche Kunst äußern, ebenso sehr zeigen sie auch, daß man in Frankreich immer noch glaubt, die deutsche Kunst sei nicht über Cornelius und Kaulbach hinausgekommen. Was man übrigens von solchen offiziellen und halboffiziellen Stimmen zu halten hat, zeigt eine in voriger Woche erschienene Notiz des „Figaro", der auf die öffentliche Meinung von Paris einen ganz anderen Einfluß hat, als die beiden genannten Journale. Die Notiz ist charakteristisch genug, um hier mitgetheilt zu werden. Wir haben, sagt „Figaro", „Recherchen über den gegenwärtigen Stand der Kunst auf der anderen Seite des Rheins angestellt". Das Resultat dieser „Recherchen" ist wörtlich folgendes: „Es giebt drei Hauptströmungen: die Schule von Düsseldorf, welche große *philosophische Kompositionen* (!) im Genre von Chenavard anfertigt. Die Schule von Berlin, welche *Paris nachahmt* und Genrebilder nach Art der Stevens, Vibert u. s. w. malt. Endlich eine Reihe von Landschaftsmalern, welche etwas von Calame inspirirt werden und die sich dem Studium der Felsen, der Bäume und des Horizonts widmen." Noch wegwerfender urtheilt ein Mitarbeiter des „Soleil", der sich dabei auf Theophile Gautier und David d'Angers stützt. „Zu der Zeit, sagt er, da ein Franzose noch in Deutschland reisen konnte, sagt er, haben wir zweimal München besucht ... aber was uns dahin zog, ist nicht etwa die moderne deutsche Schule — man braucht nur eine Probe davon zu sehen, um zu wissen, was sie werth ist — sondern das Museum, welches Schätze aller Schulen in sich birgt, die uns bald über das unangenehme Schauspiel der deutschen Werke hinwegtäuschen." Derselbe Schriftsteller spricht sich auch sehr mißliebig darüber aus, daß die deutschen Gemälde und Bildwerke hors de concours gestellt sind. „Boshaften Leuten, sagt er, wird dabei vielleicht die Fabel vom Fuchs und den Weintrauben einfallen." Als Grund, weshalb die deutschen Werke an der Konkurrenz nicht Theil nehmen sollen, war aber der Umstand maßgebend, daß, da eine sorgfältige Auswahl aus den besten der vorhandenen Werke vorgenommen wird, Deutschland von vornherein den übrigen Staaten gegenüber in der Konkurrenz eine vortheilhaftere Stellung einnehmen würde, mithin von einer eigentlich freien Konkurrenz nicht die Rede sein könnte.

Berlin, den 24. März. A. R.

Korrespondenz.

Aus Tirol, im März 1878.

Das *Ferdinandeum* zu *Innsbruck* hat unlängst zwei treffliche Porträts von *Martin Knoller* erworben. Sie tragen die Jahrzahl 1790 und sind Gegenstücke: der Herr von Lama mit seiner Frau, beide im mittleren Alter, lebensgroße Brustbilder, er eine Schrift in der Hand, sie das weiße Frauenhäubchen auf dem Kopf. Die Auffassung ist lebensvoll, die Ausführung sehr sorgfältig. Außer diesen zweien besitzt das Museum noch fünf Brustbilder, darunter zwei Selbstporträts von diesem Künstler. An sie schließt sich das Brustbild eines Heiligen aus dem Servitenorden, ein Meisterstück in jedem Sinne. Ein großes Gemälde zeigt uns eine Landschaft am Golf von Neapel, im Vordergrunde der berühmte Graf Firmian mit Gefolge, darunter der Künstler; die Figuren etwa einen halben Meter hoch. Zwei Staffeleibilder stellen: das eine Christus am Kreuz mit Magdalena, das andere Joseph und Potiphar's Frau vor. Außerdem besitzt die Sammlung noch die Farbenskizze für das Altarblatt in der Servitenkirche zu Innsbruck: die Familie Christi. Alle diese Bilder sind Oelgemälde auf Leinwand. Will man Knoller jedoch genauer kennen lernen, so muß man drei seiner besten Altarblätter in dem südlich von Innsbruck gelegenen Orte Steinach aufsuchen: auf dem Hochaltar der heilige Erasmus, auf dem rechten Seitenaltar Johannes der Täufer, wie er den Todesstreich empfängt, auf dem linken der heilige Sebastian, den die Frauen vom Pfahl losbinden, ein mit Recht hochgeschätztes Bild. Ein großer Cyklus von Fresken aus dem Leben des heiligen Carolus Borromäus schmückt den Plafond der Servitenkirche an der Goldererbrücke unweit Hall. Knoller hatte unter der Geringschätzung, welche seine ganze Periode traf, mit zu leiden; er verdiente eine ausführlichere und umfassendere Biographie als die, welche ihm der Custos von Glausen in der Zeitschrift des Ferdinandeums widmete: da würde seine große Bedeutung in jedem Sinne zu vollem Recht gelangen. Mengs

hatte allerdings auf ihn Einfluß, insofern Knoller bei ihm eine feinere Behandlung der Gegenstände, wenn man will eine ästhetisch-harmonischere, kennen lernte. Dabei ging jedoch sein gesunder Realismus nicht verloren; er erhielt sich eine ungebrochene Energie der Naturkraft und übertraf jenen an Vielseitigkeit und Reichthum der Phantasie. Das aufrichtige religiöse Gefühl, welches er aus Tirol mitgebracht, bewahrte er sich auch in der Aeußerlichkeit des Barockstils, so daß man es dem zarteren Mengs gegenüber gern übersieht, wenn hie und da ein bischen älplerischer Ungeschlachtheit bemerkbar wird.

Im Ferdinandeum sind die Meister des Barockstils, welche gerade durch die letzte Ausstellung in Wien zu verdienter Ehre gelangten, noch nicht entsprechend vertreten; man muß endlich der Abneigung gegen die sogenannte Zopfzeit entsagen, gab es auch damals — und überhaupt — keine tirolische Kunst im engeren Sinne des Wortes, so gab es doch viele bedeutende tirolische Künstler, die nicht bloß die Kirchen des Landes mit ihren Werken ausstatteten, sondern auch dem Lande in der Fremde Ehre machten. Wir möchten es für eine dringende Pflicht des Ausschusses des Ferdinandeums halten, nach dieser Richtung die Galerie mit allen Mitteln zu ergänzen, und wenn wir auch manche Ankäufe von Schnitzereien nicht abschätzig beurtheilen, so scheint uns eine Thätigkeit in jenem Sinne doch ersprießlicher, ja nothwendiger.

In Neuhauser's bekannter Glasmalereianstalt wurde soeben das prachtvolle Fenster vollendet, welches Kaiser Franz Joseph für die deutsche Nationalkirche zu Rom all'anima stiftete. Bei der Breite von 2¾ Meter schließt es in der Höhe von 8½ Meter mit einem Rundbogen ab. Diesen erfüllen zwei Vierpässe in Kreisen; Engelsköpfe blicken daraus hervor. Das Fenster zerfällt der Länge nach in drei Abtheilungen, die in gleicher Höhe im Rundbogen abschließen. In der mittleren Abtheilung sitzt Maria unter einem Baldachin vor einer Nische auf einem reichen Throne; er ist so wie die Flügel rechts und links mit ihren Aufsätzen in der schönsten Renaissance gebaut; zu Füßen der gekrönten Madonna, auf deren Schooß der Christusknabe segnend den Arm hebt, breitet sich ein reicher Teppich. Rechts und links schweben je ein Engel mit dem Nimbus um das Haupt, den Leib mit einem langen wallenden Gewande verhüllt. Der rechts reicht hilfreich der männlichen Seele die Hand, der links zieht am Rosenkranz die weibliche aus dem Fegfeuer empor. Den untersten Raum der Mitte füllt in einem Kreise das Kaiserwappen von Oesterreich. Die ganze Komposition, zu welcher Ludwig Seitz in Rom den Karton und die Farbenskizze lieferte, ist wohl erwogen, die Stimmung nach Licht und Schatten, die Harmonie der Farben ausgezeichnet. Es ist ohne Frage das Meisterwerk, welches aus der Anstalt hervorging.

Mit der Glasmalerei hat Herr Neuhauser eine Anstalt zur Verfertigung von Mosaiken in venetianischer Weise verbunden. Man ist gerade damit beschäftigt, nach der Zeichnung des Professor Trenkwald Mosaiken für den Altar der Wiener Votivkirche auszuführen: Christus in der Mandorla und anbetende Engel.

Der Maler Aloys Plattner ist mit der Zeichnung der Kartons für die großen Fresken beschäftigt, welche die Seiten des Chores der Kirche zu Götzis in Vorarlberg schmücken sollen. Rechts wird die Ausgießung des heiligen Geistes, links die Menschwerdung dargestellt; zur Krippe eilen die Könige und die Hirten, über der Krippe schweben Engel in der Glorie mit den Symbolen des Leidens. Wenn man die Entwürfe von Plattner und seinen Genossen betrachtet, so fühlt man sich diesem strengen religiösen Ernst gegenüber aus dem Realismus unserer Zeit fast um ein Jahrhundert zurückversetzt.

Schließlich wollen wir noch einer Ausstellung von landschaftlichen und architektonischen Studien in Aquarell gedenken, die ein talentvoller Zögling der Düsseldorfer Schule, Herr Edgar Meyer in Innsbruck, veranstaltete und welche bei den zahlreichen Besuchern die günstigsten Hoffnungen für seine fernere Entwicklung erweckte.

P.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

A. Ver Huell, Jacobus Houbraken et son oeuvre. Supplément. Arnhem, P. Gouda Quint. 1877. 8⁰.

Es ist immerhin mißlich, wenn sich zu einem vermeintlich abgeschlossenen Werke doch noch ein Nachtrag als nothwendig herausstellt. Bei einer so umfangreichen und mühseligen Arbeit, wie sie Herr Ver Huell mit der Abfassung eines Catalogue raisonné der Stiche von Jac. Houbraken 1875 unternommen hat, ist es jedoch begreiflich und zu entschuldigen, daß sich nach einiger Zeit durch eigenes weiteres Forschen oder durch Mittheilung von fremder Seite Zusätze und Berichtigungen zur ersten Textirung ergeben; es kommt dann auf die Art und Weise an, in welcher diese Supplemente dem Publikum vorgelegt werden. Das Vorgehen nun, welches Ver Huell in diesem Falle beobachtet, können wir leider nicht ganz billigen. Gleich nach Vollendung seiner ersten Publikation über Houbraken's Werk sah er sich gezwungen, derselben eine Anzahl von Notizen auf einem besonderen Blatte nachzusenden und 1877 veröffentlichte er ein ganz stattliches Supplementheft von 38 Seiten. Da scheint also doch die erste Arbeit etwas voreilig abgeschlossen worden zu sein, und wir sind noch immer nicht vor weiteren Ergänzungen sicher gestellt. In einer seither erschienenen Recension (Repertorium f. Kunstwiss. II, Hft. 1) sind ja mehrere Unterlassungen in dem Supplement selbst schon wieder namhaft gemacht. Die

Schuld dessen, daß in dieser Recension der unverdiente Vorwurf ausgesprochen ist, ein so wichtiges Blatt Houbraken's, wie es „Kaiser Josef II. als Kind dargestellt" ist, sei von Ver Huell ganz übersehen worden, hat sich letzterer selbst zuzuschreiben. Warum hat er dieses herrliche Bild in seinem großen Kataloge auf Seite 45 ungeschickter Weise in eine Note zu dem Bildnisse des Josua van Iperen verwiesen! Wir wollen uns dießmal nicht darauf einlassen, mit kritischer Untersuchung das Supplementheft Zeile für Zeile zu verfolgen, und wollen auch nicht darüber mit Ver Huell rechten, daß er in demselben mehreres unberücksichtigt ließ, worauf wir ihn seinerzeit in diesen Blättern aufmerksam machten. Die Kopie von Sluijters nach Houbraken's Selbstportrait nehmen wir dankbar an und ebenso den Nachweis, daß Houbraken einen Sohn und mehrere Töchter hinterließ. Doch sind wir nun einmal mißtrauisch gemacht und glauben es nicht recht, daß sich nach Ver Huell's Versicherung die Kenntniß von des Meisters Lebensumständen immer nur auf die vier Punkte wird beschränken müssen: er ward geboren, nahm ein Weib, stach in Kupfer und starb. Gerade die nachträgliche Mittheilung des betreffenden Schriftstückes über Houbraken's Familie läßt uns von weiterer fleißiger Forschung noch die Auffindung genauerer Daten hoffen. Am Schlusse des Supplementheftes legt Ver Huell für A. Houbraken, den Vater unseres Stechers, eine Lanze ein gegen die übliche Geringschätzung desselben: ein edles Unternehmen, dem wir uns sehr gerne anschließen. E. H.

„Nah und Fern". Original-Radirungen von Ch. Wilberg. Der geschätzte Landschafts- und Architektur-Maler Ch. Wilberg, den Berlinern in letzter Zeit besonders durch den Cyklus von Wandgemälden, die er für das „Wiener Café" ausführte, bekannt geworden, hat bereits um die Weihnachtszeit vier radirte Landschaften herausgegeben, doch dieselben nur im Kreise seiner Freunde vertheilt. Die Radirnadel, wenn ihr auch noch die Uebung fehlte, ließ doch den Meister erkennen. Es ist lobend hervorzuheben, daß sich der Künstler durch den schweren Anfang nicht abschrecken ließ, sondern mit erneuter Kraft und frischem Muthe weiter arbeitete. Die soeben erschienenen und dem Kunsthandel übergebenen vier Blätter unter oben angeführtem Titel zeigen, daß der Künstler sich auf diesem Felde bereits heimisch fühlt und frei bewegt. Dem Titel entsprechend, gehören zwei Blätter dem Süden und zwei dem europäischen Norden an. Die südlichen Landschaften sind mit Architektur vereint. So zeigt das eine Blatt den Titusbogen in Rom, vom Campo vaccino aus aufgenommen. Ein rechtes Stimmungsbild ist die Havellandschaft. Vorwurf wie Ausführung erinnern an Calame's Radirungen. Merkwürdige Uebereinstimmung! Der Künstler kannte diese nicht, als er das Blatt radirte. Es ist sehr zu loben, daß die Künstler endlich anfangen, die Radirnadel nicht unter ihrer Würde zu halten. Diese Zeitschrift und die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst haben in dieser Hinsicht neue Impulse gegeben und Nachahmer gefunden. Die Maler mögen nicht vergessen, daß so mancher Peintre-Graveur eben durch diese zweite Eigenschaft als Radirer berühmt worden ist, wie ja auch gerade der Umstand, daß die Vervielfältigung des Abdrucks den Namen des Künstlers in die weitesten Kreise trägt, seinen Ruhm am sichersten begründet! Wir wollen hoffen, daß wir dem Künstler noch manches reizende Blatt zu verdanken haben werden. Für die „Ferne" enthält die Mappe seiner italienischen Reise noch reiches Material; in der „Nähe" wird ihm die Wahl nicht schwer werden. J. E. W.

---

* **Bücher-Ornamentik der Renaissance.** Herr A. F. Butsch in Augsburg, allen Bücher- und Kunstfreunden als Kenner und Sammler in diesen Fächern wohlbekannt, giebt im Verlage von G. Hirth in Leipzig eine Auswahl stilvoller Titeleinfassungen, Initialen, Leisten, Vignetten und Druckerzeichen hervorragender italienischer, deutscher und französischer Officinen aus seiner Sammlung in Facsimile-Nachbildungen heraus. Das Werk wird ungefähr 100 Tafeln im Format von 36 : 26 Centim. auf Kupferdruckpapier nebst mehreren Bogen mit erläuterndem Text umfassen und im Subskriptionspreise 28 Mark (nach dem Erscheinen 40 Mark) kosten. Namentlich den kunstsinnigen Buchhändlern und Buchdruckern, welche eine Verbesserung des in diesen Gebieten herrschenden Geschmacks anstreben, und nicht minder dem größeren Kreise des kunstliebenden Publikums dürfte diese umfassende Mustersammlung eine willkommene Erscheinung sein.

Nekrolog.

Dr. **Karl Grüneisen** ist am 28. Februar, nachdem er vor Kurzem sein sechsundsiebzigstes Lebensjahr vollendet hatte, in Folge eines Herzleidens von uns geschieden. Was der Verblichene als bedeutender Theologe, was er in seiner Stellung unter den Prälaten des Württembergischen Landes, in seiner ein Menschenalter umfassenden Wirksamkeit als Oberhofprediger in Stuttgart, in seiner mehrjährigen einflußreichen und hervorragenden Betheiligung beim evangelischen Kirchentag geleistet hat zu schildern, ist nicht unseres Amtes und gehört an einen andern Ort. Auch seine Stellung und Bedeutung in der schwäbischen Dichterschule, besonders in Hebung und Pflege der religiösen Dichtung und des Kirchenliedes haben wir hier nicht eingehender zu betonen. Dagegen müssen wir nachdrücklich seiner fruchtbringenden Thätigkeit für Kunstgeschichte und Kunstkritik gedenken. Sein schönes Buch über Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im 16. Jahrhundert, in Stuttgart und Tübingen 1837 bei Cotta erschienen, behauptet noch jetzt durch Gediegenheit der Forschung und edle Einfachheit der Darstellung eine ehrenvolle Stelle in der kunstgeschichtlichen Literatur.

Grüneisen, am 17. Januar 1802 in Stuttgart geboren, war schon durch seinen Vater in ein lebhaftes Interesse für Poesie und Kunst eingeführt worden. Der Knabe wuchs von früh auf gleichsam spielend in die Anschauung der klassischen Kunst hinein, da er sich am liebsten in der Werkstatt des der Familie befreundeten Dannecker aufhielt, wo damals die ersten Abgüsse der Parthenonskulpturen aufgestellt waren. Von diesem Verhältniß hat Dannecker selbst ein sinniges Zeugniß abgelegt, indem er zu seinem Johannes den jungen Grüneisen als Modell benutzte. Daneben wirkte auf ihn nicht minder mächtig die altdeutsche und flandrische Malerei durch die Sammlung der Boisserée's, welche bekanntlich längere Zeit in Stuttgart sich befand, und mit deren Besitzern Grüneisen durch seinen Vater in nähere Beziehungen trat. So empfing er in jenen jugendfrischen Jahren, wo auch die Kunstforschung in Deutschland ihre erste schöpferische und begeisterte Blüthezeit erlebte, Eindrücke, welche für sein ganzes Leben bestimmend bleiben sollten. Nach Beendigung seiner theologischen Universitätsstudien (zuerst in Tübingen,

dann in Berlin unter Schleiermacher) machte er sich durch eine italienische Reise sowie durch mehrere Reisen in Deutschland mit der Kunst und ihrer Geschichte noch inniger vertraut. In Berlin hatte er Franz Kugler kennen gelernt und ein freundschaftliches Verhältniß mit ihm geschlossen, das die beiden Männer dauernd verband. In derselben Zeit, als Kugler seine Geschichte der Malerei veröffentlichte, trat Grüneisen mit jener werthvollen Arbeit über Manuel hervor. Bald darauf (1840) gab er mit Eduard Mauch die Schrift über Ulm's Kunstleben im Mittelalter heraus, die ebenfalls von Feinheit des Sinnes und Klarheit des historischen Blicks Zeugniß ablegt. Kurz vorher (1839) hatte er, bei Gelegenheit der von der theologischen Fakultät zu Leipzig ihm verliehenen Doktorwürde, die werthvolle Abhandlung „De protestantismo artibus haud infesto" veröffentlicht. Durch mancherlei kunstkritische und kunstgeschichtliche Abhandlungen im damaligen Cotta'schen Kunstblatt bethätigte er fortwährend sein Interesse am künstlerischen Leben der Gegenwart und der Vergangenheit. Wir heben daraus hervor die Abhandlungen „Ueber Bedeutung und Geschichte des Todtentanzes", „Ueber den Salomonischen Tempelbau", „Ueber den Kunsthaß in den ersten drei Jahrhunderten der christlichen Kirche"; ferner „Ueber die biblische Darstellung der Gottheit" (Stuttg. 1828), „Ueber das Sittliche der bildenden Kunst bei den Griechen" (Leipzig 1833), „Ueber die altgriechische Bronze des Tux'schen Kabinets in Tübingen" (Stuttg. 1835).

Seit 1858 gründete er sodann mit dem ihm durch innige Freundschaft verbundenen Karl Schnaase und Julius Schnorr von Carolsfeld das „Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus", für welches er unablässig durch zahlreiche eigne Beiträge bis an sein Ende thätig war. Nach Schnaase's Tode lag die ganze Arbeit der Redaktion mehr noch als früher auf seinen Schultern, während als künstlerischer Beirath nach Schnorr's Heimgang Pfannschmidt eingetreten war. Von segensreichem Erfolge war sein Streben, Sinn und Interesse für kirchliche Kunst in den evangelischen Kreisen bei Geistlichen und Laien immer mehr zu wecken und zu einer würdigen Gestaltung der Kirchenbauten und des gesammten Kultus beizutragen. Alles was Grüneisen nach dieser Richtung schrieb war nicht blos von einer tiefen theologischen Einsicht, sondern auch von einem feinen künstlerischen Sinn erfüllt, der durch eindringende und umfassende Studien im weiten Gebiet der Kunstgeschichte geläutert und gefestigt war.

Weitere Förderung nach der praktischen Seite hin erhielt dieses Streben durch die auf seine Veranlassung erfolgte Gründung des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche von Württemberg, welchem Grüneisen in unermüdlicher Thätigkeit als Vorstand sich zwanzig Jahre lang hingegeben hat. Die Tendenz dieses Vereins auf würdige Einrichtung und Ausstattung kirchlicher Bauten, vornehmlich der Altäre, Beschaffung heiliger Gefäße, Crucifixe, Bilder u. s. w., sowie auch die Verbreitung guter christlicher Bilder in den Schulen und Familien durch Rath und That zu fördern, war er unablässig bemüht. Wie wenig er in seiner Anschauung einem einseitigen Nazarenerthum huldigte, bewies er durch die warme Theilnahme, welche er in den letzten Jahren den markigen und herben, aber großartigen und ergreifenden Schöpfungen E. von Gebhardt's entgegenbrachte. So war er theoretisch und praktisch für die Hebung und Förderung der Kunst in der evangelischen Kirche thätig, und wenn namentlich in den betreffenden geistlichen Kreisen die Theilnahme an kirchlicher Kunst sich zusehends gesteigert hat, so gebührt ein bedeutender Antheil an diesem Erfolge der begeisterten Thätigkeit Grüneisen's.

Bis in die letzten Lebenstage hatte er sich eine wunderbare Frische und das wärmste Interesse an allem geistigen Schaffen bewahrt. Wie er mit freudiger Hingebung sich als Sohn des großen deutschen Vaterlandes fühlte und mit Begeisterung dem Aufschwunge desselben seit 1866 folgte, wie er mit dem Interesse des hochgebildeten Theologen den kirchlichen Entwicklungen seine Aufmerksamkeit schenkte, an deren Gestaltung er lange Jahre hindurch einen hervorragenden und bestimmenden Antheil genommen hatte, so begleitete er mit demselben regen Interesse alle Erscheinungen des literarischen und künstlerischen Lebens. Seine Lektüre umfaßte bis in die letzten Tage, außer dem theologischen und politischen Gebiet, außer den kunsthistorischen und geschichtlichen Forschungen und Arbeiten jeder Art und Richtung, selbst die poetische und novellistische Literatur Deutschlands und Englands bis auf die jüngsten Erzeugnisse von Gustav Freytag und Georg Ebers. Sein Lieblingsgebiet war aber immer wieder die Kunst, und wie er selbst in nicht gewöhnlichem Grade poetisch und musikalisch begabt war, so hatte er auch eine feine Empfänglichkeit für die Schöpfungen der bildenden Künste. Noch im Herbst 1871 sahen wir ihn rüstig in Dresden an den Ergebnissen der Holbeinausstellung sich betheiligen.

Im persönlichen Verkehr war er von hingebender Güte und Milde, stets zu jedem Dienst herzlich bereit. Sein Wesen trug das Gepräge einer inneren Vornehmheit und einer reinen hohen Gesinnung, die sich mit würdevoller Gehaltenheit aussprach. So sahen wir ihn in unverwüstlicher Frische arbeiten und wirken, selbst in den letzten Jahren, als ein Herzleiden sich auszubilden angefangen hatte, kaum gehemmt durch die bisweilen mit drohenden Symptomen auftretende Krankheit. Von jenen Jugendtagen an, da er als junger Student zu Berlin in den Kreisen der Rahel und Bettina durch seinen edlen kunstvollen Gesang, namentlich durch den anmuthigen Vortrag schwäbischer Volkslieder entzückte, bis zu den letzten Wochen seines Lebens fesselte er durch die Würde seiner Erscheinung, die durch die hohe Gestalt und selbst durch den Schnitt der Gesichtszüge oft an Schiller gemahnte. Erst die seit der zweiten Hälfte des Januar heftiger auftretenden Anzeichen der verhängnißvollen Krankheit hemmten seine rastlose Thätigkeit, der dann nach schwerem Kampfe der Tod am letzten Tage des Februar ein Ziel setzte. Was er in edlem Sinne gewirkt und geschaffen, wird bestehen und seinen Namen in segensvollem Andenken erhalten.

W. Lübke.

Sammlungen und Ausstellungen.

Oesterreichischer Kunstverein. Das schon lange angekündigte Sensationsbild: „Kaiserin Elisabeth am Sarge Deak's" von M. Zichy wurde endlich in geschickter Inscenirung dem Wiener Publikum vorgeführt. Da das Gemälde Oberlicht bedingt, in den Kunstvereinssälen aber zuweilen selbst das Seitenlicht auszugehen pflegt, so griff man — wohl auch mit der Absicht, den Effekt über das Normale zu steigern, — zu künstlichem Licht. Mit Reflektoren wird von der Höhe aus unbekannten Fernen der Lichtstrom auf das

Bild geworfen, welches im dunklen, schwarzdrapirten Raum mit seinen Fackeln und Sternen den Beschauer in eine gar andächtig kirchliche Stimmung versetzt. Konstatiren wir zunächst, daß der äußere Erfolg des Werkes, der Kassa-Erfolg ein glänzender war und der Effekt der Beleuchtung geradezu verblüffte. Das Auge wurde geblendet von der Plastik der Hauptgestalt und dem Lichtzauber, der über die ganze Leinwand sich ergoß. Nun aber zum Bilde selbst! Die Leiche des großen ungarischen Staatsmannes ruht im offenen Sarge auf mäßig ansteigenden Stufen, umgeben von zahlreichen Fackeln, Kerzen und den letzten Liebeszeichen; die Kaiserin ist herangetreten und legt einen Kranz mit riesigen Seidenbändern auf den Sarg. Das ist der historische Moment. Der Künstler suchte aber in allegorischer Form auch der Poesie des Vorganges Ausdruck zu verleihen, indem er bei dem Haupte des Todten die trauernde Hungaria anbrachte und einen geflügelten Genius, der eine Sternenkrone über dem Haupte der Kaiserin hält, erscheinen ließ. Diese mehr ätherischen Gestalten sind Zichy ganz vortrefflich gelungen; darin war er allerdings durch nichts gebunden: historische Treue verlangte aber die Wirklichkeit, und Freiheiten konnten höchstens im Detail-Arrangement gestattet sein. Er hat sich der Aufgabe entledigt, so gut es eben anging, dabei aber auf das Nebensächliche, auf Stoffwerk, Seidenbänder &c. zu viel Werth gelegt. Der Kopf der Kaiserin, so ähnlich derselbe ist, läßt uns vollends gleichgültig; ebensowenig lesen wir in den Zügen des Todten den großen Mann der Nation. Diese Leere des Gemäldes wird mehr und mehr deutlich, wenn man sich von der ersten Ueberraschung der Beleuchtung erholt hat. Ueber das Technische, die Farbe an und für sich, läßt sich nicht gut reden, da man hierzu denn doch den Maßstab bei natürlichem Lichte nehmen müßte. — Die anderen Bilder Zichy's bewegen sich so ziemlich alle innerhalb jener Charakteristik, welche wir von dem Künstler bei einer früheren Gelegenheit gegeben haben. Sein markiges Individualisiren bei der virtuosesten Beherrschung der technischen Mittel tritt uns namentlich in seinen „Juden-Märtyrern“ entgegen — einer Komposition von packender Wirkung. Wie tief und zugleich wie interessant Zichy im historischen Genre seine Scenen auffaßt, davon geben die Aquarelle „Richelieu's Segen“ und „Orgie aus der Zeit Heinrich's III.“ glänzende Zeugnisse. Seine Hauptforce liegt übrigens in der Kleinmalerei, wovon wahre Perlen ausgestellt sind; wir nennen davon „Eine Theegesellschaft, die Raucher, Phantasie über den Farbenkasten, Leserin des Bocaccio“ &c. In letzteren Bildchen ist das Sinnliche wohl etwas stark accentuirt, was übrigens mit einer gewissen Grazie auch bei anderen Zeichnungen sich bemerkbar macht. Erwähnen wir von dieser Gattung die „auf Pfauen wettrennenden Nymphen“ als das Bedeutendste. Zu dem von uns schon neulich erwähnten „Pagen“ hat sich ein reizvolles Gegenstück „Naschende Mädchen“ eingefunden. Von Interesse ist ein Konkursbild des Künstlers aus dem Jahre 1846 „Das Rettungsboot“; Waldmüller's Einfluß ist darin deutlich wahrnehmbar, wenngleich die Gesammtauffassung schon weit über die Art des schlichten Wiener Meisters hinausragt. — Zugleich mit Zichy debutirte eine Schülerin desselben unter dem Namen „Mary“ mit einer Collektion von Bildern. Die Dame hat namentlich im Vortrage manche Vorzüge ihres Meisters sich zu eigen gemacht und verräth auch ein hübsches Kompositionstalent, nur sollte sie das Originelle nicht gar zu weit treiben; die Studie „Frauenmacht“ dürfte selbst unter den Emancipirten wenig Gefallen finden. Recht schön gezeichnet und edel aufgefaßt ist das Portrait der Künstlerin und ihres Lehrers. — Von den übrigen Bildern der Ausstellung sind ein Paar gute Landschaften zu erwähnen. Püttner hat ein effektvolles „Seestück“ geliefert, Hoppe ein „Motiv bei Rügen“, Heinle eine „Partie bei Tegernsee“. Poesievoll hat Danz seine „Waldeinsamkeit“ aufgefaßt. Delpérrée's Historienbild „Die Deputirten Gent's vor dem Palaste Karl's des Kühnen in Brüssel“ hat namentlich in der Zeichnung der Charaktere viel Verdienstliches; im Ganzen ist jedoch der Vorgang zu gehaltlos, um weiteres Interesse anzuregen.

O. A. **Düsseldorf.** Heute haben wir im Portraitfache einige gute Leistungen von Düsseldorfer Künstlern zu verzeichnen; so insbesondere ein Familienbild von C. Sohn, welches vor einiger Zeit im Salon der Herren Bismeyer und Kraus ausgestellt war. Ein Vater mit seinen Kindern, einem schönen Knaben und einem anmuthigen kleinen Mädchen, bilden eine Gruppe, die ebenso natürlich wie geschmackvoll angeordnet erscheint. Sehr gut ist das Wohlgefühl des Vaters im Besitz der schönen Kinder und die Unschuld und Naivität derselben ausgesprochen. Diese geistige Harmonie wiederholt sich in der Farbe, die lebendig und doch mild und wohlthuend für das Auge ist. — Gediegen, trefflich durchgeführt, lebendig im Ausdruck und Schönheitsgefühl bekundend, wenn auch etwas porzellanartig, etwas süßlich in der Farbe, sind ferner die Bildnisse von Sinkel, deren wir mehrere in der permanenten Ausstellung des Herrn Schulte sahen. Zu schönen Hoffnungen für den jungen Künstler berechtigen auch zwei Kinderportraits von H. Schmiechen, ebendaselbst ausgestellt.

Vermischte Nachrichten.

* **Der Hermes des Praxiteles.** Als die Photographie des im Heratempel von Olympia gefundenen Hermes dem deutschen Kronprinzen vorgelegt wurde, begleiteten sie folgende im Namen des Praxiteles an den Kronprinzen gerichtete Verse, die Ernst Curtius zum Verfasser haben:

Mein Name war in Aller Munde,
Wo man die Kunst in Ehren hält,
Doch ging nur eine dunkle Kunde
Von meinem Schaffen durch die Welt.

Die Formen, die mein Geist erfunden,
Die Schönheit, die mein Blick erfaßt,
Was ich erstrebte, war verschwunden,
Zu einem Schattenbild erblaßt.

Nun aber ist, was lang verloren,
Aus tiefer Grabesnacht befreit,
Mein Hermes stehet, neu geboren,
Vor euch in Jugendherrlichkeit.

Nun seht ihr, wie ich warmes Leben
In kalte Marmoradern trug,
Wie ich den Augen Licht gegeben,
Der Brust den leisen Athemzug.

Und habt ihr nun die Kunstgedanken
In meinem Marmor aufgespürt,
So tretet mit mir in die Schranken
Und zeigt, wie ihr den Meißel führt.

So wirkt, was lang im Grab geborgen,
Neu glänzt des Lebens Sonne mir,
Und diesen Auferstehungsmorgen,
Dies neue Leben dank' ich Dir.

Vom Kunstmarkt.

C. G. Börner's Kunstauktion in Leipzig am 1. April 1878. Der veröffentlichte Katalog zählt 1818 Nummern und enthält zum großen Theil eine Sammlung werthvoller Grabstichelblätter nach den ersten Meistern. Da es neben Sammlern von Werken berühmter Kupferstecher auch solche gibt, die den Hauptaccent auf die Komposition, also auf den Maler legen, so dürfte diese erste Abtheilung der Versteigerung einer allseitigen Beachtung würdig erscheinen, um so mehr, als nicht nur die Hauptwerke berühmter Stecher, eines Boucher-Desnoyers, Longhi, Mercurj, Keller, Müller (die Sixtina), Toschi, Ulmer u. a. m. verzeichnet sind, sondern auch die Hauptmeister der Malerei aller Schulen durch ihre beliebtesten Gemälde repräsentirt erscheinen. Von Mandel sind mehrere Blätter vorhanden, darunter als große Seltenheit „der große Kurfürst“, der nie in den Handel kam. Eine Schrift hat indessen das Blatt nie gehabt. Der erste Abdruck trägt in sehr feinen Zügen Mandel's Namen im Saum des Hermelin's; später wurde der Name wieder getilgt. — An diese erste Abtheilung schließen sich drei andere an, welche wieder für Specialisten unter den Sammlern eine besondere Anziehungskraft ausüben werden. Sie enthalten sehr reiche Werke des Bause, D. Chodowiecki und J. E. Ridinger; namentlich von Chodowiecki sind mehrere seiner seltenen Blätter in der Sammlung.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

4. April



Nr. 25.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die deutsche Kunst auf der Pariser Ausstellung. — G. Freih. v. Suttner, Der Helm; Leop. Witte, Michelangelo Buonarroti; R. Avé-Lallement, Die Kirche der heiligen Pudentiana und ihre Umgebung; R. Steche, H. v. Dehn-Rothfelser; Unwahre Architekturbilder. — Der 12. Jahresbericht des Barmer Kunstvereins. — Aus dem Salon Schulte in Düsseldorf. — Die Ausgrabungen in Olympia; Schinkelfest in Berlin; Dresden: Auffindung eines Goethe-Bildnisses. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Die deutsche Kunst auf der Pariser Ausstellung.

Von Fr. Pecht.

Ohne Zweifel wäre der Münchener Künstlerschaft eine Betheiligung an dem großen Wettkampf in Paris, aus dem sie ja schon vor elf Jahren so ehrenvoll hervorging, seinerzeit sehr erwünscht gewesen, um so mehr, als sie in demselben zu bestehen heute sicherlich noch mehr Aussicht hätte als damals. Aber doch nur, wenn die Bedingungen des Kampfes unter den Ringenden gleich wären, nicht wenn sie wie jetzt bei diesem beklagenswerthen Entschluß im letzten Augenblick so durchaus alle gegen uns sind.

Bekanntlich hat sich das von den Künstlern nicht am wenigsten mit Jubel begrüßte deutsche Reich bisher um die Kunst nur sehr indirekt bekümmert und selbst für den Durchgang der Venus mehr Mittel aufgewendet, als für alle neun Musen. Dagegen lastet seit fünf Jahren dank dem herrschenden handelspolitischen System, die wirthschaftliche Krisis auf Deutschland stärker als auf allen anderen Ländern. Weil unsere Gesetzgeber den von der neueren Wissenschaft wie von der Praxis aller unserer Nachbarn gleich sehr verworfenen Freihandel mit Hartnäckigkeit festhalten, ist die deutsche Industrie lahmgelegt, und die Industriellen, die bisher die besten Abnehmer für unsere Kunst waren, sind außer Stande, etwas für sie zu thun. Jedermann schränkt sich ein und die oft am meisten, die es am wenigsten nöthig hätten. Es leuchtet ein, daß dieser Zustand auf die Kunst um so lähmender zurückwirken mußte, als ihr auch gleichzeitig ihre vornehmsten Absatzquellen in Amerika durch die hohen Zölle, in Rußland durch den Krieg, in England und Oesterreich durch die Krisis abgeschnitten wurden. Thaten auch die Regierungen der Einzelstaaten und Gemeinden mit lobenswerther Einsicht Manches, so vermochte das doch die dadurch entstandene breite Lücke in der Consumtion in keiner Weise auszufüllen.

Eine tiefe Entmuthigung, ja vielfach herbe Noth hat also längst den Jubel der ersten Jahre nach der Errichtung des deutschen Reiches abgelöst. Die Künstler waren nicht in der Lage, bedeutendere Arbeiten unternehmen zu können, die meisten besaßen nicht einmal die Mittel dazu; unsere Kunstvereins-Ausstellungen, die qualitativ nie dürftiger bestellt gewesen als in diesem Winter, legen Zeugniß davon ab.

Das wäre nun für die Beschickung der Pariser Ausstellung sogar recht günstig gewesen, wenn man die gleiche Zeit gehabt hätte, sich auf dieselbe vorzubereiten, wie alle übrigen Theilnehmer. Hat doch fast jeder Künstler irgend einen Lieblingsgedanken, den er sich für eine besonders wichtige Gelegenheit vorbehält, und den er nun zur Ausführung zu bringen hätte wagen dürfen. — Man sagte aber damals ab, um der Industrie nicht so große Opfer ohne Aussicht auf Vergütung aufzulegen, zum Theil auch ohne Zweifel aus politischen Gründen, aus denen man jetzt nachträglich doch wieder zusagt. Nur daß Kunst und Industrie am allerwenigsten auf solche Sprünge eingerichtet sind, sich nicht zum Marschiren kommandiren lassen wie ein Regiment Soldaten, wenn man sich vorher denkbar möglichst wenig um sie und ihre Interessen bekümmert hat! Der Aufruf der Reichsregierung findet daher fast überall leere, oder mit Dingen gefüllte Werkstätten, die wahrhaftig für eine Weltausstellung am allerwenigsten passen. Dazu kommt in München noch, daß eine sehr bedeutende Zahl unserer

besten Künstler anderen, besonders der österreichischen, aber auch der schweizerischen, amerikanischen, englischen, russischen, griechischen, skandinavischen Fahne folgen dürften, nachdem für eine deutsche Ausstellung keine Aussicht war. Ich erinnere hier nur daran, daß Max, Defregger, Kurzbauer, Schwoiser, Liezenmayer, Wagner, Math. Schmidt, Munsch, Willroider und viele Andere zwar unzweifelhaft Zierden der Münchener Schule, im Uebrigen aber Oesterreicher sind, wie Makart, der ja eigentlich auch München angehört, daß die Steffan's, Stäbli, Her u. s. w. als unter schweizerischer, Gysis unter griechischer, Kotzebue, Brandt, Kurella, Chelminsky ꝛc. unter russischer, Rosenthal, Neal u. A. unter amerikanischer und englischer Flagge zu segeln ein Recht haben, obwohl sie Alle der hiesigen Künstlerschaft angehören. In Düsseldorf, wo so viele Norweger, Schweden und Schweizer wohnen, ist es nicht anders.

Aus unseren Staatssammlungen aber die unvermeidlichen Lücken ergänzen zu können, dazu müßten unsere Regierungen in ganz anderer Weise ausgerüstet sein. Hat man doch oft alle mögliche Noth, die ärmlichen Summen, welche in den Budgets der Einzelstaaten für Aufschaffung von Kunstwerken, Unterstützung von monumentalen Unternehmungen u. dgl. ausgesetzt sind, bei unseren so wunderbar zusammengesetzten Ständeversammlungen nicht als Luxus gestrichen zu sehen. Während der weitaus werthvollste Theil der glänzenden französischen Ausstellung in München 1869 wie in Wien 1873 aus Werken bestand, die der Regierung angehörten, wird man Noth haben, aus den Münchener, Stuttgarter, Carlsruher Staatssammlungen auch nur ein Dutzend passende Bilder zusammenzubringen, Skulpturen wahrscheinlich gar keine, während die französische Regierung allein in Wien gleich mit einigen sechzig lebensgroßen Figuren und Gruppen auftreten konnte. Aus Privatsammlungen aber viel erhalten zu können, ist bei der sehr berechtigten Abneigung der Eigenthümer gegen das Herleihen ihrer Schätze zu solchen Ausstellungsparaden sehr unwahrscheinlich, oft schon der Kürze der Zeit halber unmöglich.

Mußte also dieser verspätete Entschluß, welcher der deutschen Kunst im günstigsten Falle nur einen succès d'estime, wahrscheinlicher aber eine Niederlage in Aussicht stellt, auf's Höchste verstimmend wirken, so trug die sehr autokratische Art und Weise, wie hier in München wenigstens bei der Ausführung vorgegangen wurde, nicht eben dazu bei, diese Stimmung zu verbessern, so daß auf der ersten dießfallsigen Künstlerversammlung sogar ein Protest gegen die ganze Unternehmung beschlossen ward. Ob er aufrecht erhalten wird, steht dahin. Ich fürchte aber nur zu sehr, daß die Auswahl eine ebenso einseitige sein wird, wie sie es vor zwei Jahren bei Gelegenheit der Münchener Ausstellung war.

So viel steht fest, daß diese sehr verunglückte nachträgliche Betheiligung nur einen Beweis mehr dafür liefert, daß die Interessen der nationalen Arbeit jeder Art im neuen deutschen Reiche überall zuletzt in Betracht kommen, allen anderen ebenso nachgesetzt werden wie im alten deutschen Bunde. So lange wir sie aber nicht besser wahrnehmen lernen, werden wir uns auch bescheiden müssen, bei ihren Festen überall wegzubleiben, oder ärmlich und lumpig zu erscheinen.

Da die Schuld an diesen Zuständen ganz und gar nicht etwa an der Reichsregierung allein, sondern nicht weniger an unseren verschiedenen Gattungen von Repräsentanten liegt, so begreift man leicht, wie sich der producirenden Klassen in Deutschland nach und nach eine Erbitterung und Hoffnungslosigkeit bemächtigt hat, die unser Paradies der Büreaukraten und Schulmeister nach gerade von einem Ende bis zum anderen ganz gleichmäßig durchzieht.

Kunstliteratur.

Gustav Freih. v. Suttner, Der Helm von seinem Ursprunge bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, namentlich dessen Hauptformen in Deutschland, Frankreich und England. Wien, Carl Gerold's Sohn. 1878. Fol. Lieff. 1—3.

Dieses empfehlenswerthe Werk soll in acht Lieferungen erscheinen und vierundsechzig verschiedene Helme in einundachtzig Abbildungen zur Darstellung bringen; es ist bestimmt, Künstlern und Kunstfreunden eine Entwickelungsgeschichte des Helmes zu bieten, speziell die Wandlungen zu verfolgen, welche dieses Waffenstück im Mittelalter durchmachen mußte. Der Autor pflichtet im Allgemeinen der Eintheilung in vier Epochen bei, wie sie Allou in seinen „Études sur les casques du moyen âge" versucht hat. Bevor er jedoch daran geht, uns die mannigfaltigen Formen, die der Helm im Mittelalter angenommen, vorzuführen, bringt er, „mit den griechischen beginnend, eine Reihe von Helmen, welche denen des Mittelalters vorangehen, und namentlich solche, deren Glocke nicht wie die des römischen Helmes unmittelbar auf dem Schädel aufsitzt, zur Darstellung, um den Nachweis zu liefern, daß der Ursprung des Helmes von diesen abzuleiten sei." Er zeigt uns auf Tafel 1 den griechischen, auf Tafel 2 den italisch=griechischen Helm, auf Tafel 3 den des Legionssoldaten und den sarmatischen Helm, auf Tafel 4 und 5 Formen des Gladiatorenhelms, für ihn deshalb von besonderem Interesse, weil er der Ansicht ist, „daß in den Helmen der Gladiatoren die Grundformen jener Helme zu finden seien, welche von verschiedenen Völkerschaften Nord=Europa's zur Zeit der Römer und später von den Abkömmlingen jener Völkerschaften getragen wurden."

Mit Tafel 6 oben, einem gallisch-italischen Helm aus dem Museum der Akademie zu Mailand, schließt die Reihe der Abbildungen antiker Helme; Tafel 6 unten eröffnet mit einem fränkischen Helm um 840 die Darstellungen von Helmformen des Mittelalters. Wir heben daraus hervor: Tafel 7 (unten), einen deutschen Helm um 950, welcher nach den Worten des Verf. „der römische Helm phrygischer Form ist und zeigt, wie lange Zeit es bedurfte, sich von der antiken Form loszureißen"; ferner den seiner enormen Proportionen wegen bemerkenswerthen Topfhelm mit „ailettes" (Taf. 12), ingleichen die absonderliche Helmzier auf Taf. 11 unten, endlich einen englischen Helm mit beweglichem Visir (Taf. 16). Es ist der des 1323 verstorbenen Adomar von Valence nach dessen berühmtem Monumente in der Westminsterabtei, „auf welchem er in der Kriegstracht der Zeit abgebildet erscheint."

Die Abbildungen sind „entsprechend den Originalen und den Vorbildern, nach denen sie gezeichnet sind, schwarz oder in Farbe wiedergegeben." Sie sind gezeichnet und gemalt vom Autor selbst, lithographirt von Th. Russer und gedruckt von der k. k. Hof-Chromolithographie von Anton Hartinger & Sohn in Wien.

Der Verfasser, welcher viel Fleiß, Mühe und Kosten auf das Studium seines Gegenstandes verwendete, gibt uns im Vorwort gewissenhaft an, was für Werke ihm für sein Buch als Quellen gedient haben. Es sind die besten Namen, welche die Literatur dieses Faches aufweist. Daß er zur schnellen Orientirung unter die Abbildungen Jahreszahlen setzte, ist nur zu loben, ebenso daß, da er ohnehin die Quelle nennt, aus der er schöpfte, und dadurch die Möglichkeit zu einem eingehenden Studium bietet, er den Text selbst thunlichst knapp zu fassen bestrebt war. Es soll dem Werke noch ein alphabetisches Verzeichniß beigegeben werden, welches über die verschiedenen Bezeichnungen der einschlägigen Gegenstände zu orientiren bestimmt ist. J. D.

Leopold Witte, Michelangelo Buonarroti. Leipzig, H. Hartung & Sohn, 1878. 8°.

Dieses Büchlein — der Verfasser nennt es selbst eine „bescheidene Skizze" — war „ursprünglich ein Vortrag, der in Freienwalde a/O. und Potsdam mit freundlichem Wohlwollen aufgenommen wurde." Die Publikation von Vorträgen, bei denen es im Grunde doch meistens auf den Sprecher und dessen Organ ankommt, ist eine eigene Sache; es giebt hervorragende Männer, welche es perhorresciren, ihre Reden gedruckt in die Welt zu schicken, und mit gutem Grunde. Wir verweisen hier auf das, was Friedrich Vischer in der Einleitung zu seiner aus einem Vortrage entstandenen Schrift: „Der Krieg und die Künste" gesagt hat. Was die Gliederung des Vortrags betrifft, so entwirft der Verfasser im ersten Abschnitt „die äußeren Konturen" von Michelangelo's Leben, behandelt im zweiten Abschnitt den Architekten, im dritten den Bildhauer, wobei er Michelangelo als „den grandiosesten Idealisten, der je gelebt hat" und Raffael als „einem edlen Idealismus huldigend" bezeichnet, die Kunst des Letzteren eine „duftige Verklärung des Diesseits" nennt und das Streben des Ersteren für dahin gerichtet erklärt, „in allen seinen Gestalten ein Jenseits zu schildern", was uns etwas gesucht erscheinen will. Der vierte Abschnitt hat die Gemälde der Sixtina zum Gegenstande; wir können den Laien, welche fürchten, bei der Betrachtung des jüngsten Gerichtes sich „erschrocken abwenden" zu müssen, nur rathen, von dem Besuche der Kapelle ganz abzustehen und sich und Andere mit derlei erbaulichen Bemerkungen zu verschonen. Abschnitt fünf bespricht Michelangelo als Dichter. Der Verfasser giebt sich im Eingangskapitel sowie in dem der Skulptur gewidmeten redliche Mühe, „einen Brückenkopf zwischen Rom und Wittenberg", Luther und Michelangelo, herzustellen und im letztgenannten „eine protestantisirende Ader" nachzuweisen. Wozu dies Beginnen? „Was hat", fragen auch wir, „Michelangelo mit Luther zu thun"? Welchem von den beiden will man denn eigentlich dadurch, daß man sie zusammenstellt, eine Ehre erweisen? Oder welchen Nutzen soll ein derartiger Vergleich sonstwie erzielen? J. D.

Dr. **Robert Avé-Lallemant**, Die Kirche der heiligen Pudentiana und ihre Umgebung. Ein Morgenspaziergang in Rom. Lübeck, Ferdinand Grautoff, 1877. 8°.

Der Verfasser hat seinerzeit das vom jüngstverstorbenen Papste dem Andenken Gregor's VII. im Dome von Salerno errichtete Denkmal „obwohl mit protestantischen Augen, dennoch mit tiefem Seelenernste angesehen", und dieß war es vermuthlich, was ihn dazu bewog, für „das Dezemberjahr 1869", für das vatikanische Concil mit seinem Pompe und für die Zeit des ersten Concil's sich ganz absonderlich zu begeistern und letzterer gegenüber die unsrige mit ihrem „edeln Kulturkampf" gar so „jammervoll" zu finden. Dergleichen wäre aus dem Schriftchen besser fortgeblieben, ebenso hätte man uns etliche loci communes vom „König Dampf" und den „Pifferari mit ihrer originellen Musik" angefangen bis auf Baglione, „dessen Name uns an ein edles Geschlecht in Perugia erinnert" schenken können. Eine sorgfältigere Schreibweise hätte dem Schriftchen ebenfalls keinen Eintrag gethan; störende Gleichklänge, wie z. B. S. 7: „die alten Fresken der uralten Kirche" oder S. 10, wo in fünf Zeilen das Wort Katakomben dreimal wiederholt wird, hätten vermieden werden sollen. Abgesehen ferner von den „Gefreundeten des Apostels" (S. 7), gehören doch Sätze wie etwa der auf S. 21: „Wirklich wollen ja alle solche Kunsteinzelheiten doch selbst gesehen sein", oder der auf S. 9: „Da ward denn auf dem der Pudentiana ꝛc." und der auf S. 4. „Wir glaubten kurz vorher daran gar nichts Großartiges mehr finden zu dürfen", zu den stilistischen Geschmacklosigkeiten schlimmster Sorte. Dazu kommt die unrichtige Schreibart von Eigennamen, wie „Trinità di monte" u. A. Uebrigens sieht man, daß der Verfasser alles selbst gesehen hat, was er beschreibt, und sein Büchlein wird für diejenigen, die sich für christliche Alterthumskunde interessiren, immerhin von einigem Nutzen sein, wenn auch das Selbsterlebte darin ganz gewöhnlich und dessen Schilderung schwach ist, und wenn man auch sich gestehen muß, alles, was der Autor mittheilt, schon an anderen Orten und in viel besserer Form gelesen zu haben. J. D.

Hans von Dehn-Rothfelser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens. Von Franz Richard Steche, Architekt Dresden 1877.

Unter diesem Titel liegt eine kleine, als Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde gedruckte Schrift vor, die von vielem Interesse für die sächsische Baugeschichte ist. Dem Hans von Dehn-Rothfelser wurde bisher ein großer Antheil als Architekt an den bedeutendsten Dresdener Bauten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingeräumt. Auf Grund fleißiger und sorgfältiger Forschungen erörtert der Verfasser der vorliegenden Schrift die Thätigkeit Dehn's und stellt dessen Verhältniß zur Entwickelung der Renaissance in Sachsen, sowie auch zu jenen Männern klar, welche theils mit ihm zugleich, theils kurz nach seinem Tode am sächsischen Hofe baulich thätig waren. Demnach war Dehn, obgleich er neben verschiedenen anderen Aemtern auch die Stellung eines „Oberbaumeisters" inne hatte, nicht Architekt in unserem Sinne, sondern mehr nur Verwaltungsbeamter, „Intendant der kurfürstlichen Bauten". Wie die ritterliche, vielseitig begabte und thätige Persönlichkeit Dehn's anziehend geschildert wird, so finden auch alle die unter seiner Oberleitung aus-

geführten Bauten eine eingehende Besprechung. Das wichtigste Werk darunter war der Schloßerweiterungsbau zu Dresden, wobei Caspar von Wierandt-Voigt als der eigentliche Baumeister erscheint. Erst nach Dehn's Tode macht sich in Sachsen die künstlerische Individualität geltender und vollzieht sich, wie Steche darlegt, durch Paul Buchner, dem Stammvater einer zahlreichen Architektenfamilie, durch Melchior Hauffe und vor Allen durch Joh. Maria Nosseni die Emancipation der Baukunst vom Hofdienst, die Trennung der Kunst vom Handwerk. c. c.

R. B. **Unwahre Architektur-Bilder.** Zu den bestillustrirten Werken, welche in der neusten Zeit entstanden sind, gehört ohne Zweifel das im Verlage von W. Spemann in Stuttgart erscheinende Prachtwerk „Germania", welches in Wort und Bild eine Darstellung der gesammten deutschen Geschichte mit besonderer Rücksicht auf die Entwickelung der Kultur von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage geben will. Der schön geschriebene Text beruht auf den neusten Forschungen der Historiker und entspricht im Allgemeinen den Erwartungen. Nicht das Gleiche kann man von den zahlreichen Illustrationen, welche den Text begleiten und erläutern, behaupten. Sie sind von den bedeutendsten Künstlern an sich meist vortrefflich ausgeführt. Aber es fehlt ihnen vielfach die historische Treue. Die talentvollen Künstler, welche sie fertigten, haben häufig nicht die nöthigen historischen Quellen-Studien gemacht, haben ihre Kompositionen auch nicht von einem Historiker prüfen lassen. Zu den für sich allein betrachtet besten Bildern dieses schönen Werkes gehören die Kompositionen des genialen Architektur-Malers F. Knab. Dieselben sind im höchsten Grade malerisch gedacht und trefflich ausgeführt. Aber sie sind als Illustrationen eines historischen Werkes zum großen Theil nicht richtig. Gleich die Ansicht „Patrizier-Haus aus Nürnberg" auf dem Prospekt enthält eine geschmackvolle, aber nicht richtige Zusammenstellung einer großen Anzahl architektonischer Motive, wie sie in Nürnberg zum Theil wohl vorkommen, aber in dieser Zusammenstellung für Nürnberg nicht charakteristisch sind. Und die Darstellung des Charakteristischen ist doch das Wesentliche eines solchen Bildes. Weßhalb nahm der Künstler nicht einfach eine wirkliche Ansicht aus Nürnberg, wie es deren in malerischer Anordnung in dieser Stadt so unendlich viele gibt? Ja, Nürnberg besitzt in seinem Peller'schen Hause ein Patrizier-Haus, wie es schöner und charakteristischer wohl in ganz Deutschland nicht zu finden sein dürfte. Die Ansicht der „Stadt-Mauer" auf Seite 141 ist ein Ragout aus Mauern, Hütten, Häusern und Thürmen, aber nicht das Bild einer wohl befestigten Stadt des fünfzehnten Jahrhunderts, welches man an dieser Stelle erwartet. Wie hätte ein so verfallenes, verbautes Gerümpel dem Feinde widerstehen können? Nicht viel besser ist Bauernfeind's „Außenbild einer Stadt" aus der gleichen Zeit auf Seite 147, welches ebenfalls sehr geschickt und vortrefflich behandelt ist, auf welchem die architektonischen Formen aber ohne Verständniß zusammengetragen sind. Besser ist das Bild auf Seite 146, eine Gasse im Innern einer alten Stadt darstellend. Ganz vortrefflich und mustergiltig dagegen sind die Ansichten eines Klosters, Seite 61 und einer Wasser-Burg, Seite 117. Das „Gothische Gemach", Seite 149, ist wohl trefflich geeignet als Dekoration einer romantischen Oper, nicht aber als Illustration eines historischen Werkes, denn es ist eine mit Sinn für das Malerische und Geschick ausgeführte Komposition, wie sie ähnlich wohl in einem modernen „im Gothischen Stile erbauten" Schlosse eines vornehmen Herrn vorkommen könnte, welche dem Mittelalter aber völlig unbekannt war, und als Ganzes wie in allen Einzelnheiten dem, was wir von der innern Einrichtung Gothischer Häuser wissen, widerspricht. Noch schlimmer steht es mit der Ansicht der „Bauhütte" auf Seite 155, welche geeignet ist uns ein ganz falsches Bild von einer Bauhütte zu geben. Der Künstler hätte vorher Janner's treffliches Buch über „Bauhütten" lesen sollen. Viel besser ist dagegen Knab's Ansicht eines „Rococo-Garten", obgleich auch hier das Verfallene, Vernachlässigte, welches freilich dem Maler sehr bequem ist, mehr für unsere Zeit bezeichnend ist als für jene Zeit, in welcher solche Anlagen geschaffen wurden.

Kunstvereine.

N. **Der 12. Jahresbericht des Barmer Kunstvereins,** welcher kürzlich zur Ausgabe gelangte, konstatirt die erfreuliche Thatsache, daß die ungünstigen wirthschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart, unter denen eine Industriestadt wie Barmen ganz besonders zu leiden hat, die Interessen des Vereins doch nicht in dem Maße geschädigt haben, wie es wohl zu befürchten war. Es ist sogar gegen das Vorjahr nach allen Seiten hin ein Fortschritt zu erkennen, und die Ungunst der Zeit hat sich nur in einer theilweisen Verminderung desselben gezeigt. Dies ist besonders in Bezug auf die Anzahl der Mitglieder der Fall. Es sind im verflossenen Jahre 93 ausgeschieden und 97 neu hinzugetreten, so daß sich die Mitgliederzahl nur um 4 erhöhte und auf 1311 stieg. Die vorigjährige Gemäldeausstellung enthielt 400 Kunstwerke. Viele derselben haben bereits vorher oder später in diesen Blättern Erwähnung gefunden, so das große mythologische Bild von H. Schloesser „Theseus und Ariadne", die im Besitz der Verbindung für historische Kunst befindlichen „Abschied Ludwig's XVI. von seiner Familie im Temple" von E. Meisel und „Schlacht bei Sedan" von F. Adam, „Uebergabe von Sedan" von L. Braun u. a. Ganz neu aber war das im Auftrage des Vereins von Prof. W. Camphausen gemalte, lebensprühende Bild „Kaiser Wilhelm und seine Paladine 1870 vor Paris". Außer diesem wurden auch noch die „Abreise des Winterkönigs Friedrich's V. aus Prag" von O. von Faber du Faur und eine kleine, sehr poetisch gestimmte Mondscheinlandschaft von K. Ludwig für die Gemäldesammlung des Vereins für einen Gesammtbetrag von 13,650 Mark erworben. Unter den Genrebildern zeichneten sich aus durch tief ergreifende Stimmung und gelungene Charakterisirung „Verlorene Ehre" von E. Schulz und „eine Verhaftung" von C. Lasch, durch kräftigen Humor „Nach der Procession im Klosterkeller" von R. S. Zimmermann, durch zierliche, elegante Ausführung „Halt in einem Dorfe" von H. Breling, während die Architektur durch H. Harrer, Ch. Wilberg und B. St. Lerche vorzüglich vertreten war. Um nicht zu weitläufig zu berichten, wollen wir nur noch erwähnen, daß Letzteres auch in Bezug auf die übrigen Gebiete der Fall war. Der Güte und Größe der Ausstellung entsprach auch der Besuch, indem 9159 Eintrittskarten an Nichtmitglieder ausgegeben wurden. Der Ankauf umfaßte 41 Bilder im Preise von 29,694 Mark und übertraf den des Vorjahres um 12,848 Mark. In Folge dieser Resultate ist die Finanzlage des Vereins eine sehr günstige. Die Rechnungsablage schließt ab mit einem Saldo von 8387 Mark, welche im laufenden Jahre für die Gemäldesammlung und für allgemeine Zwecke zu verwenden sind.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Aus dem Salon Schulte in Düsseldorf.** Ein bedeutendes Talent der Düsseldorfer Schule, welches sich sonst den höchsten Aufgaben unterzieht, hat sich, gleichsam als wolle es einmal von großer Anspannung ausruhen, in einem Genrebild versucht. E. v. Gebhardt's „Heimführung" zeigt uns ein junges Ehepaar, welches dem neu gegründeten häuslichen Heerde zueilt. Wir sehen zwar das Haus nicht, in welches der Mann seine junge Frau einführen will, wohl aber die Einzäunung des Grundstücks, das unmittelbar an einen dichten Tannenwald stößt, ein Zeichen, daß der Künstler sich die Scene in seinem nordischen Vaterland gedacht hat. Die mittelalterliche Tracht versetzt uns in andere Jahrhunderte zurück, ebenso das primitive Gefähr, welches unsern im Nadelgehölz hält. Der Blumenschmuck desselben mahnt an die Hochzeitfeierlichkeiten. Die Ungeduld, welche das junge Paar trieb, den Wagen zu verlassen, um sich einen kürzeren Weg zum Ziel zu suchen, veranlaßt sie auch jetzt, den Bretterzaun zu übersteigen. Schon ist der Mann hinüber und zurückgewandt, mit liebevollem Blick, hilft er der jungen Gattin das letzte Hinderniß übersteigen. Wohl darf sie sich ihm unbedingt anvertrauen, denn seine Hand ist fest und sein Antlitz treu, der Spiegel eines braven Gemüths. Die nach vorn deutende Hand belehrt uns, daß das Haus den Beiden schon sichtbar ist, und könnten wir noch zweifeln, so würde uns die freudige Eile des voraussspringenden Hündchens schon die Nähe desselben verkünden. Wie Alles, was

der treffliche Künstler schafft, ist auch diese Darstellung eine tief gemüthvolle. Die Innigkeit, welche uns in seinen christlichen Bildern rührt, finden wir hier wieder, so auch die feine Durchführung, aber auch die Wunderlichkeiten, den Mangel an Geschmack müssen wir mit in den Kauf nehmen. Zwar führt uns der Meister nicht mehr wie früher — wir möchten sagen absichtlich — häßliche Menschen vor, aber auch hier stören bei dem Manne wieder sehr der sehnige Hals, das bartlose häßliche Kinn, die platten riesigen Füße, die braune mißkleidende Tracht, der Mangel an Weißzeug zwischen Wamms und Haut, der bizarre Hut, bei der Frau die kränkliche Farbe, das nonnenartige Kopftuch, welches gewiß historisch richtig ist, aber eher an klösterliche Entsagung, als an Liebe und Freude mahnt. Wichtiger aber als diese Geschmackssachen, über die sich streiten läßt, ist das natürliche Leben in den Gestalten selbst, und gerade dieses, welches wir sonst bei Gebhardt niemals vermissen, fehlt durchaus in der Gestalt des Mannes. Der gut bewegte Kopf, die feinen Hände hängen mit einem steifen Körper zusammen, der an einigen Stellen geradezu hölzern oder wie ausgepolstert aussieht. Auch die frohe Miene der Frau hat etwas Erzwungenes, das uns mehr verstimmt als zur Freude anregt. Wie die beiden Menschen in dem Gefähr Platz gehabt haben, begreift man nicht, da es wie Kinderspielzeug aussieht. Es steht zu nah, um so klein zu erscheinen. Um so herrlicher ist der Tannenwald, welcher die ganze Scene umgiebt, feierlich dunkel und doch traulich, eine gute Schutzwehr für die Heimstätte des jungen Paares. — An geistigem Gehalt kann sich das vielbesprochene Gemälde, ein „Aegyptischer Harem" von A. Seel, nicht mit jenem Bilde vergleichen, dennoch ist es durch seine Uebereinstimmung mit dem Zeitgeschmack und seine solide Durchführung ein Liebling des Publikums geworden. Das große Gewicht, welches jetzt auf die Kulturhistorie gelegt wird, giebt ihm eine besondere Bedeutung Und gewiß ist es nicht möglich ein treueres Bild, sowohl der orientalischen Lokalitäten, als der Lebensweise ägyptischer und türkischer Frauen zu geben. Beim Anblick der geputzten Weiber, der Sklavinnen und Kinder fühlen wir es gleich, eine Nation, wo die Mütter so träge und gedankenleer sind, wo die Knaben so weichlich erzogen werden, muß untergehen. Diese Geschöpfe, gutmüthig und unverdorben, aber einfältig aussehend, scheinen es nur darauf abgesehen zu haben die lastenden Stunden todtzuschlagen. Zu diesem Ende erfreuen sie sich mit dem jungen Prinzen am Marionettenspiel, und zwei Harlekine, welche eine Sklavin an einem Faden zieht, scheinen der Inbegriff all' ihres Interesses zu sein. Seel hat uns mit diesem Bilde mehr gesagt, als viele Zeitungsartikel. — Von diesen durchaus realistisch gedachten Werken führt uns W. Lindenschmitt aus München in mythische Zeiten zurück. „Narziß an der Quelle", ein herrlicher Gegenstand, jedem Kunstfreund theuer durch die reizende Antike im Museum von Neapel, eine in zahllosen Photographien verbreitete Gestalt. Warum hat sich der Künstler diesen Narziß nicht angesehen, nicht um ihn nachzumachen, aber um sich von ihm begeistern, vor Allem sich zum Studium einer schönen Natur anregen zu lassen. Solche verzeichnete, häßliche Glieder hätten wir dann nicht zu sehen bekommen, und so braun und erdig wäre der ideale Jüngling nicht geworden, denn eine edle Form bedingt auch eine reine Farbe. Wie viel hat der antike Künstler, dem weder die landschaftliche Umgebung, noch der Zauber der Farbe zu Gebote stand, geleistet, und wie wenig der moderne, dem diese Hülfsmittel zur Hand waren! Und wie unnatürlich ist der Fels gemalt, einem braunen Tuch gleich, das in's Wasser hängt, wie schmutzig sieht der Quell aus, der doch hier als Spiegel dient! Um so betrübender ist das Alles, als trotz alledem das Talent sich auch in diesem Werke von Lindenschmitt nicht verkennen läßt.

Vermischte Nachrichten.

Die Ausgrabungen zu Olympia. Einem im Reichs-Anzeiger veröffentlichten Berichte von Dr. Georg Treu aus Olympia vom 21. Februar entnehmen wir Folgendes: Als ein zweites Centrum für die Arbeiten dieses Winters bot sich neben dem Zeustempel das Heraion dar. Eine Erweiterung des Erdabstichs rings um dasselbe legte im Norden die schon von Pausanias 6, 19, 1 erwähnte Stufenterrasse frei, welche zu den Ausläufern des Kronionhügels hinaufführt. Der Haupteingang des Tempels war offenbar an der Südostecke, welche in römischer Zeit durch einen Springbrunnen und mehrere Ehrenstatuen geschmückt war. Am 15. Januar wurde ein anmuthiger weiblicher Portraitkopf, überlebensgroß, der Haartracht nach zu schließen, etwa aus dem Anfang des ersten nachchristlichen Jahrhunderts gefunden; die Anordnung der Locken entspricht der Hofsitte augusteischer Zeit. Dringt man an der Süd- und Westseite des Heraions unter das Niveau der antiken Statuenbasen, der Wasserleitungen und Abflußrohre hinab, so gelangt man in eine Fundschicht, die für uns die ältesten Epochen griechischer Kultur repräsentirt. Charakteristisch für dieselbe ist besonders eine gewisse Klasse kleiner Thierfiguren aus Bronze, die sich hier, wie überall in der Altis, wo man in tiefere Schichten gedrungen ist, bereits zu vielen Hunderten gefunden haben. Es sind meist Ochsen, Kühe, Pferde; aber auch Hirsche, Hasen, Vögel kommen vor, oft ganz roh gearbeitet, bisweilen auch mit aller Sorgfalt archaischer Kunstübung gebildet. Einige haben zu tektonischen Zwecken, zur Verzierung von Gefäßhenkeln und dergl. gedient; die größere Masse bilden aber sicher Votivgaben. Auch menschliche Figuren und Geräthschaften, die sich hier im Kleinen nachgebildet finden, wie Wagen, Dreifüße und dergl., sollten der Gottheit geweiht werden. Aermere Leute ließen sich wohl auch an Thier- und Menschengestalten aus gebranntem Thon genügen, von denen die hier gefundenen das Aeußerste an grotesker Rohheit leisten. Schlossen sich die Arbeiten um den Zeustempel, das Heraion und die Thesauren eng an die Resultate der vorigen Ausgrabungsepoche an, so gedenken wir im Folgenden der neuen Unternehmungen, die im Auftrage des Direktoriums in Angriff genommen worden sind. In den beiden ersten Ausgrabungsjahren war man vom Zeustempel als Centrum in sieben strahlenförmig angeordneten Gräben nach S., W., N.-W., N. und N.-O. vorgegangen. Dieses System von Gräben wurde nun zunächst durch einen von der Mitte der Zeustempelfront nach Osten ziehenden Graben vervollständigt, welcher, in seiner Mitte nach S.-O. umbiegend, auf einen römischen Ziegelbau am Alpheios zugeht, das sogenannte Octogon (Octogongraben). Dieser Graben führte am 16. November schon in 3m Tiefe zu einem schönen plastischen Funde: einer viereckigen Marmorbasis, an der sowohl die obere Hälfte als die Rückseite abgesplittert waren. Die drei erhaltenen Seiten zeigten sich mit Reliefs guten griechischen Stiles, etwa der Diadochenzeit, bedeckt, welche Herakles mit dem nemeischen Löwen und andere wegen fehlender Theile nicht zu enträthselnde Darstellungen aufweisen. Als wir im Octogongraben tiefer hinabstiegen, that sich uns hier dasselbe Gewirre von späten, aus Trümmern zusammengeflickten Hütten auf, wie vor der Ostfront des Zeustempels, dieselben Keltern und Gräber. Wichtig wurde aber besonders die Thatsache, daß sich in dieser Mauer bis auf eine Entfernung von 100m vom Zeustempel zahlreiche Fragmente von der Ostgiebelgruppe und der Nike des Paionios verbaut fanden; aus der Giebelgruppe auch ein Kopfstück, das wohl dem knieenden Wagenlenker der linken Giebelseite angehört — eine deutliche Mahnung, die Hoffnung auf die fehlenden Glieder und Köpfe der Giebelgruppen und der Nike so lange nicht aufzugeben, als nicht das ganze Gebiet im Osten des Zeustempels aufgedeckt ist. Noch tiefer in den eigentlich antiken Boden eindringend, stießen wir in einer Entfernung von mehr als hundert Meter östlich vom Zeustempel auf römische Mosaikfußböden, was wir wohl als ein Zeichen dafür nehmen durften, daß wir uns wahrscheinlich schon außerhalb der Altis befänden. Und in der That durchziehen den Graben wenige Meter näher zum Zeustempel hin zwei mächtige Quadermauern in nordsüdlicher Richtung, von denen die östlichere in ihrer Verlängerung nach N. das Ostende der Schatzhäuserterrasse treffen müßte, also gerade den Punkt, wo sich nach Pausanias der für die Kampfrichter bestimmte Eingang in das Stadion befand. Diese Mauer also, oder vielleicht ihre mehr nach W. gelegene Begleiterin, wird als Ost-Altismauer die Grenze des heiligen Gebietes bezeichnen, das sich mithin nach dieser Seite gegen 100m weit von der Ostfront des Zeustempels aus erstreckt haben würde. Im S. besitzen wir vielleicht in einer der schon durch die früheren Ausgrabungen aufgedeckten Mauern des sogenannten Westgrabens die Südgrenze der

Altis, etwa 107m vor der Südseite des Zeustempels. Zur Untersuchung dreier antiker Quadermauern in dem vom Zeustempel nach N.-W. zum Kladeos sich hinziehenden Graben wurde vom Heraion nach W., auf die südliche dieser Mauern zu, ein Graben gezogen, der die wichtigste der Entdeckungen dieses Winters brachte — die Reste des Philippeions, jenes säulenumgebenen Rundbaues, welchen König Philipp von Macedonien nach der Niederwerfung der Hellenen bei Chäroneia (338 v. Chr.) errichten ließ. Von demselben sind nur die beiden concentrischen Fundamentringe unzerstört geblieben. Außer zahlreichen Bronzegegenständen und Votivthierfiguren fand sich ein schönes spannenhohes Bronzefigürchen, eine weibliche, reich bekleidete Gestalt archaischen Stiles; ferner ein liegender Löwe aus Kalkstein, 60cm lang, von sehr alterthümlicher schöner Arbeit mit schuppenartig behandelter Mähne. In einer gewaltigen Quadermauer, die 6m nördlich an der Nordseite des wahrscheinlichen Prytaneions der Eleer entlang läuft, liegt wahrscheinlich die Nord-Altismauer vor. Die Altis hätte sich dann 110m von der Nordseite des Zeustempels nach N. erstreckt.

Ueber das diesjährige Schinkelfest in Berlin lesen wir in der Nat. Ztg. folgenden Bericht: In gewohnter Weise beging der hiesige Architekten-Verein in den prächtigen Räumen seines Hauses am 13. März Abends die diesjährige Gedächtnißfeier Schinkel's. Während in den Nebensälen die Zeichnungen und Pläne ausgestellt waren, welche in dem diesmaligen Wettkampf den Preis des Sieges gewonnen hatten, war der Festsaal mit glücklichster Benutzung des Raumes in ebenso gefälliger wie sinnreicher Weise geschmückt worden. An der einen Wand, den Eintretenden gegenüber, stand auf dem erhöhten Sockel, von dichtem Grün umgeben, die Kolossalbüste Schinkel's, in den Ecken zu beiden Seiten thronten die sitzenden Viktorien Rauch's, darunter waren halbkreisförmig Schinkel'sche Bleistiftskizzen, Reiseerinnerungen aus Deutschland und Italien angebracht. Gegen 7 Uhr begannen sich die Räume mit den Festgenossen zu füllen. Der jetzige Vorsitzende des Vereins, der Direktor der königlichen Porzellan-Manufaktur Baurath Moeller eröffnete die Sitzung mit einer kurzen Begrüßung der Gäste und gab dann eine eingehende Jahreschronik des Vereins, der wir Folgendes entnehmen. 154 einheimische und 16 auswärtige Mitglieder sind im Laufe des Jahres dem Verein beigetreten, der jetzt im Ganzen aus 1435 Mitgliedern, 643 einheimischen und 792 auswärtigen besteht; ausgeschieden aus dem Verein sind 12 Mitglieder, 14 hat er durch den Tod verloren, unter ihnen den unvergeßlichen Richard Lucae, der so lange die Seele dieser Feste gewesen, und den bekannten deutschen Kunstarchäologen von Quast. Der Verein hat 35 Versammlungen, darunter 15 Hauptversammlungen, mit Berathungen des Statuts, und 14 Exkursionen veranstaltet. Zu den Monatsaufgaben wurden 120 Entwürfe im Landbau und 18 im Wasserbau eingeliefert. Auch von außen her trat man mit mannigfachen Aufgaben, über die eine Konkurrenz eröffnet wurde, an den Verein heran: es handelte sich um Entwürfe zu Grab- und Kriegerdenkmälern, zu Arbeitshäusern, zu einem Kandelaber, einem Postbriefkasten, zu Oefen. Die Einnahmen und Ausgaben des vergangenen Jahres belaufen sich auf 75,000 Mark: der Verkauf des bekannten von dem Verein herausgegebenen Werkes „Berlin und seine Bauten" ist darin mit 25,000 Mark verzeichnet; für dies Jahr ist der Etat auf 34,000 Mark in Einnahme und Ausgabe balancirend festgestellt. Hinsichtlich des Hauses ist es gelungen, alle darauf haftenden Verpflichtungen in der Weise auszugleichen oder abzulösen, daß fortan nur Vereinsgenossen Gläubiger des Vereins sind. Das Jahr 1877 ist das erste gewesen, das der Verein im eigenen Hause zugebracht hat und der Redner nahm freudig die Gelegenheit wahr, die Vortheile, die dies Haus nicht nur dem Architektenverein, sondern allen kunstgewerblichen Bestrebungen unserer Stadt gewähre, gebührend hervorzuheben. Er betonte die innige Beziehung der Architektur zu dem Kunstgewerbe und konnte mittheilen, daß unter der Mitwirkung des Geh. Reg.-Rath Luders ein Ausschuß zusammengetreten sei, um eine Weihnachtsausstellung, ähnlich der im vergangenen Jahre, nur daß sie reicher und stattlicher ausfallen würde, auch für den kommenden Monat Dezember in den Räumen des Architektenhauses vorzubereiten. Weniger zufrieden stellend als das Resultat der gewerblichen Ausstellungen sei bis jetzt der Erfolg des Baumarktes gewesen. Nachdem der Vorsitzende noch des Antheils gedacht, den der Verein an den mannigfachen Berathungen des allgemeinen Vereins deutscher Architekten und Ingenieure genommen, verkündigte er die Namen der Sieger in der diesjährigen Schinkelkonkurrenz. Im Hochbau war die Aufgabe gestellt: den Plan zu einem Kur- und Badehause zu entwerfen; den ersten Preis hat Herr Paul Kieschke, den zweiten Herr Salzmann gewonnen; im Gebiete des Wasserbaus bestand die Aufgabe in dem Entwurf eines Südkanals bei Berlin, die Herr Christian Havestadt in erster, Herr Rohns in zweiter Linie glücklich gelöst hatten. Mit einigen warmen Worten, welche die hohe Bedeutung der Baukunst und des Ingenieurwesens gegenüber den großen Aufgaben, die das neugegründete deutsche Reich ihnen stelle, hervorhoben, überreichte Herr Oberbaudirektor Schneider im Auftrage des Handelsministers den Siegern die Schinkel-Medaille. Die Festrede des Abends hielt Herr Baumeister Otzen. Sie behandelte eingehend die Frage, wie in der Zukunft sich das Verhältniß zwischen der Architektur und dem Ingenieurwesen zu gestalten, wie weit in den Arbeiten des Ingenieurs die Aesthetik mitzusprechen, welche Bildung der Bauakademiker zu erhalten habe. Aus einem Rückblick auf die Geschichte der Baukunst zog der Vortragende den Schluß, daß sowohl die griechischen und die römischen Baumeister, als auch die geistlichen, aus den Klöstern hervorgegangenen Werkmeister des früheren und die Bauhütten (Straßburg, Köln, Wien) des späteren Mittelalters, ja zum Theil noch die bedeutendsten Meister der Renaissance beide Seiten der bauenden Thätigkeit in sich vereinigt, daß Manche unter ihnen nicht nur Architekten und Ingenieure, sondern auch noch Bildhauer und Maler gewesen. Das höchste Können verband sich in ihnen mit dem höchsten Wissen, vollendete technische Fertigkeit mit der größten Bildung. Die Forderungen, die Vitruv an einen vollkommenen Architekten stellt, beweisen, wie ernst und mannigfach die Studien eines römischen Baumeisters sein mußten. Auch im Mittelalter erscheinen die einzelnen Meister und die Bauhütten nicht allein im Besitz technischer Geschicklichkeiten und Geheimnisse: überall offenbart sich auch in ihnen ein tiefes allgemeines Wissen, das von allen Seiten anerkannt wird: die deutschen Bauhütten hatten eine eigene Gerichtsbarkeit. Den Aufgaben der Gegenwart gegenüber ist eine solche Universalität künstlerischer Bethätigung nicht mehr denkbar. Alle Ingenieur-Arbeiten und Aufgaben der früheren Zeiten verschwinden vor denen, die jetzt von dem Ingenieur gefordert werden. Dies Studium nimmt den Menschen, der sich ihm widmet, voll und ganz in Anspruch. Insofern erklärt sich der Vortragende für eine Trennung beider Fächer, der eigentlichen Architektur, des Schönbaus, von dem Ingenieurwesen. Nur soll und darf diese Trennung keine absolute sein. Je mehr gerade, bei dem Mangel eines allgemein anerkannten modernen Baustils, die Schöpfungen des Ingenieurs als der wahrste Ausdruck unseres Zeitalters erscheinen, um so dringender bedürften sie der Schönheit, müßten sie künstlerischen Sinn und Geschmack zeigen. Vor Allem sei in beiden Fächern eine gründliche historische Bildung als Grundlage zu betrachten, sie führe dahin, in den verschiedenen Stilformen, Classicismus und Gothik, Frührenaissance und Zopf, deren Anhänger sich früher so heftig bekämpft, das Treffliche und Wahre anzuerkennen. Der im Einzelnen feingegliederte Vortrag, der sich nur ein wenig zu ausschließlich mit rein fachmännischen Erörterungen und Erwägungen beschäftigte und dadurch etwas von dem Schwung und der Gedankenfülle einer Festrede verlor, eignet sich kaum zu einer so flüchtigen Wiedergabe, die nur einen und den anderen Hauptpunkt hervorheben kann und gerade das, was den Fachmännern darin werth, anregend und interessant ist, dem Lesepublikum gegenüber übergehen muß. Mit Lucae's Worten „Licht und Luft für Alle!" für Gothiker wie für Griechen, mit dem Hinweis, daß gerade Schinkel eine ästhetische Ausbildung des Ingenieurwesens, eine Vereinigung der Skulptur, der Malerei und des Kunstgewerbes mit der Architektur angestrebt habe, daß in diesem Sinne sein Geist unter uns weile, schloß der Vortragende seine Rede. — Ein fröhliches Mahl vereinte dann die Festgenossen bis zur zweiten Morgenstunde. Herr Direktor Moeller brachte das Hoch auf den Kaiser, der Baumeister Ende das auf Schinkel aus. Heitere Gesänge und die humoristische Erklärung der drolligen Tisch-

karte durch den Baumeister Appelius, die alle Vorgänge des vergangenen Jahres innerhalb des Vereins bis hinan zu den grünen Tischen der Ministerialräthe witzig berührte, würzten das Mahl. Vom Strand des Tiber und der Oder waren Beglückwünschungstelegramme in Versen eingelaufen.

c. c. Dresden. In den letzten Wochen ist ein Goethe-Bildniß aus langem Versteck zum Vorschein gekommen. Dasselbe ist in mehr als einer Beziehung von Interesse. Einerseits zeigt es treu und schön die Züge des großen Dichters im Tode; andererseits weist es einen der gefeiertsten deutschen Landschaftsmaler als trefflichen Porträtisten aus, indem zugleich die kleine Geschichte, welche sich an das Bildniß knüpft, charakteristisch für die darin genannten Persönlichkeiten ist. Der Zeichner des Bildnisses ist Prof. Fr. Preller in Weimar. Goethe hatte sich gegen einen Gypsabguß, wie gegen jede Abbildung seiner Leiche ausgesprochen: eine Bestimmung, deren Befolgung ängstlich überwacht wurde. Preller, in seiner warmen Verehrung für den Dichter, wußte dennoch, durch die Vermittelung des Kanzlers v. Müller, sich Zugang zu dem Todtenbette zu verschaffen, und mit wenigen Bleistiftstrichen das mit dem Lorbeerkranz geschmückte Haupt der Leiche in seinem Skizzenbuche festzuhalten. Seine kleine Zeichnung wurde zu einer lebendigen Bestätigung der Worte, mit welchen Eckermann den todten Goethe schildert: Auf dem Rücken ausgestreckt, ruhte er wie ein Schlafender; tiefer Friede und Festigkeit waltete auf den Zügen seines erhaben edeln Gesichts. Die mächtige Stirn schien noch Gedanken zu hegen. — Aengstlich bewahrte Preller die Zeichnung und nur wenige Freunde wußten von ihr. Eines Tages sah sie Bettina v. Arnim. Dieselbe bauste die Zeichnung und setzte sie, ohne Wissen des Künstlers, in einem eben nicht sehr gelungenen Kupferstiche, ihrem bekannten Buche: „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“ vor. Dem Künstler bereitete diese Veröffentlichung der Goethe'schen Familie gegenüber Verlegenheiten. Er verschloß das Blatt noch sorgfältiger als früher und glaubte erst jetzt weiterer Rücksichten entbunden zu sein und in eine Publikation desselben einwilligen zu dürfen. Er überließ es zu diesem Zwecke einer Dame in Weimar, der Frau Mathilde Arnemann, geb. Stammann, in deren Auftrag die Hofphotographen Römmler und Jonas in Dresden ein treffliches Facsimile der Zeichnung anfertigten. Abdrücke, die sicher willkommen sind, werden zum Besten der Elisabeth-Rosen-Stiftung abgegeben und können durch R. v. Zahn's Buch- und Kunsthandlung in Dresden bezogen werden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

I. Bücher.

Berger, Ph., Les Ex-voto du temple de Tanit à Carthage etc. 4. Mit Zeichn. Paris, Maisonneuve.

Boussu, Nic., Etudes administratives. L'Administration des beaux-arts. 8⁰. (X u. 427 S.) Paris, Baltenweck. Fr. 7,50.

Dütschke, Dr. H., Antike Bilderwerke in Oberitalien. III. Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz. Mit Unterstützung der Centraldirektion der k. Deutschen Archäologischen Instituts herausgegeben. 8⁰. (XXII. 270 S.) 5 M.

Gurlitt, C., Das neue Hoftheater in Dresden. 8⁰. (43 S. mit Abbild.) M. 1,20.

Havard, Henry, Histoire de la faïence de Delft. 25 planches hors texte et plus de 400 dessins dans le texte, par L. Flameng et Ch. Goutzwiller. 4⁰. (XII u. 396 S.) Paris, Plon.

Jouin, Henry, David d'Angers, sa vie, son oeuvre, ses écrits et ses contemporains. 2 Bde. 4⁰. (VII, 1194 S. u. 23 Zeichn.) Paris, Ebd. ;50 Fr.

Lenormant, Fr., La monnaie dans l'antiquité. 2 Bnde. 8⁰. (302 u. 484 S.) Paris, Levy & Maisonneuve.

Small, J. W., Scottish woodwork of the sixteenth and seventeenth centuries, measured and drawn for the stone. Plates. Gr. Fol. London, Waterston. L. 4. 4 sh.

2. Bilderwerke.

Aus dem Schwabenland. Malerische Ansichten in Landschaft und Architektur. Orig.-Zeichngn. v. R. Stieler, Text von E. Paulus. Fol. Stuttgart, Neff. Lief. 1. 2. à 3 M.

Bilder-Album zur neueren Geschichte des Holzschnitts in Deutschlands. Herausg. vom Albertverein. Mit Text von H. Lücke. 4⁰. (14 S. Text und 118 Holzschnitte.) Leipzig, Seemann. Geb. m. Goldschn. 18 M.

Zeitschriften.

L'Art. No. 168. 169.
Le Mont-Saint-Michel, von L. Enault. (Mit Abbild.) — Notices sur les fleurons, culs-de-lampe et lettres ornées de l'art, von V. J. B. Toro. (Mit Abbild.) — Les Ruisdael du Musée du Belvédère, von O. Berggruen. — Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, von E. Véron. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 22. 23.
Das Schinkelfest des Architekten-Vereins zu Berlin am 13. März 1878. — Zur Vertretung der Architektur auf der diesjährigen Berliner Kunst-Ausstellung. — Gewerbliche Ausstellung in Erfurt. — Neues in der Berliner Bauausstellung.

Formenschatz der Renaissance. Heft. 10.
Ambr. Fossano Borgognone: Zwei Felder aus den Friesen an der Façade der Certosa bei Pavia. Ende des 15. Jahrh.; Giovanni da Udine: Glasmalerei in der Laurenzischen Bibliothek in Florenz; Seb. Serlio: Kamin. 15. Jahrh; ders.: Zwei Blätter mit Details zu Decken- und Friesdecorationen; Meister J. B.: Ein Menschenherz von Verläumdungen und Neid gehämmert; Heinr. Aldegrever: Hälfte eines Friesornamentes mit schildhaltenden Satyrn; Hans Rud. Manuel (gen. Deutsch) der Jüngere: Ein Landsknecht. 15. Jahrh; Wenzel Jamitzer: Kanne, nach einem Stich von Virgil Solis; Bernhard Zan: Becher aus einer Folge von mehreren Blättern in Punzenmanier; Ein Blatt Spitzenmuster aus dem Modelbuch des Venezianers Vinziolo. 15. Jahrh; Chr. von Sichem: Vier Vignetten im Charakter von Schmuckbehängen.

Kunst und Gewerbe. No. 14. 15.
Berlin: Gewerbeausstellung im Jahre 1879. — Nürnberg: Ausstellung von Arbeiten der vervielfältigenden Künste; Stuttgart: Württ. Kunstgewerbeverein. — Schw. Gmünd: Ausstellung der Gold- und Silberschmiede-Kunst; Wien: Die chemisch-technische Versuchsanstalt des k. k. österr. Museums; St. Gallen: Das neue Museum.

Repertorium für Kunstwissenschaft. I. 3. 4. II. 1.
Lionardo's Abendmahl und Morghen's Stich, von A. Springer. — Ueber die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes, von Fr. Lippmann. — Kritische Bemerkungen über die grossherzogliche Gemäldegalerie zu Darmstadt, von W. Schmidt. — Das Wohlthäterbuch des Frauenwerkes in Strassburg, von A. Woltmann. — Ein damascenischer Leuchter des 14. Jahrh., von J. Karabacek. — Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei der Renaissance-Zeit, von H. Janitschek. — Urkunden zur Baugeschichte des Strassburger Münsters, von F. X. Kraus. — Der angebliche Sebald Schonhofer, von R. Bergau. Ist das Sakramentshäuschen zu Schwabach ein Werk des Adam Krafft? von dems. — Urkunden zur süddeutschen Baugeschichte, von Dr. Messmer. — Andrae Yllmer, Uhrmacher zu Innsbruck, von W. Schmidt. — Zur Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei, von A. Woltmann. (Mit Abbild.) — Einige Randglossen des Agostino Caracci zu Vasari, von H. Janitschek. — Pirkheimer's Brief von Tscherte, von Dr. Lochner. — Peter Vischer's Messing-Gitter im grossen Saale des Rathhauses zu Nürnberg, von R. Bergau. — Die Ausgrabungen in Olympia, von R. Engelmann. — Van Dyk's Bildnisse der Kinder des Königs Karl I. von England. — Wer war Michelangelo's Architekturlehrer? von R. Redtenbacher.

The Academy. No. 306. 307.
The engraved work of Turner at the Fine Art Society, von F. Wedmore. — Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris: Monumens religieux, von E. F. S. Pattison. — The Dudley Gallery, von W. M. Rossetti.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 3.
Philosophie der Technik. — Zwei Pokale von Kremsmünster. — Nautilus-Pokal, 17. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Tischdecke; Gitter für ein Kellerfenster; Buffet; dreiarmiger Bronzeluster.

Journal des beaux-arts. No. 5.
Exposition au cercle artistique à Anvers. — Les grandes publications modernes: Le musée d'Amsterdam, publié par la maison Buffa. — Sur les meubles en Acajou. — La galerie religieuse du musée du Louvre, von H. Jouin. — Sur l'idéalisme, von F. Clément. — Vente des collections Langerhuizen à Amsterdam.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

11. April



Nr. 26.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Bildschmuck des Heidelberger Schlosses. — Ein Besuch bei dem venetianischen Marmor- und Holzbildner Panciera-Besarel. — Leipziger Kunstverein. — Münchener Kunstverein; Prof. Donndorf; Adolf Pichler. — Archäologische Gesellschaft in Berlin; Die königlichen Museen in Berlin; Denkmal für Jan van Eyck; Basel; Prof. Donndorf. — Zeitschriften. — Inserate.

Der Bildschmuck des Heidelberger Schlosses.[1])

Es giebt gewisse Denkmale, welche in den weitesten Kreisen so bekannt sind, daß man wie ganz selbstverständlich zur Annahme kommt, es sei bereits Alles darüber gesagt, indessen gar leicht geschieht, daß Vieles nicht gesagt ist, Anderes in der hergebrachten Form weiter überliefert und Neues kaum beigebracht wird. Zu diesen Denkmälern ist auch das Heidelberger Schloß und namentlich der bildnerische Schmuck desselben zu rechnen. Ist doch die Ruine mit ihren unvergleichlichen Schönheiten Jahr aus Jahr ein das Ziel der Wanderung von Tausenden und Zehntausenden; Stiche aller Art haben die Baugruppe von allen Seiten vervielfältigt, und seit die Photographie dem Abbild einen guten Theil der plastischen Wirkung zu verleihen vermag, ist die Zahl der gelungenen Ansichten des Heidelberger Schlosses in's Unzählbare vermehrt worden. Und doch muß es auffallen, wie außer mageren Zeit- und Namenangaben manche Dinge, welche den Bau, seine Geschichte und die Würdigung im Einzelnen betreffen, so ganz übergangen oder in der allgemeinsten Anschauungsweise besprochen sind. Nicht minder gelten gewisse Urtheile als unantastbar und unverbesserlich, bis endlich einmal eine richtigere Betrachtung schüchtern vorgebracht wird und als thatsächlich begründet dann doch schließlich ihre Stelle behauptet. Neuerdings hat zwar Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance I, 297 ff., das bis jetzt vorliegende Material in einen knappen Rahmen zusammengezogen und seinen Anschauungen meist zwar im Sinne der Vorarbeiten, in einzelnen Fällen jedoch auch selbständig Ausdruck verliehen. Namentlich ist es sein Verdienst, nachdem es „ziemlich allgemein Sitte geworden, den Friedrichsbau geringschätzig zu beurtheilen" (S. 312), für den trefflichen architektonischen Charakter dieses Bautheils, sowie die vollendete Behandlung des Ornamentalen mit Entschiedenheit einzutreten und das Ganze für eine so meisterhafte Komposition zu erklären (S. 315), daß sie „unter den gleichzeitigen wiederum ersten Ranges ist."

Neben den Lücken, welche die nur dürftig aufgehellte Baugeschichte des Heidelberger Schlosses aufweist, gehört die Würdigung und kunstgeschichtliche Behandlung seiner Bildwerke zu den vernachlässigten Punkten. Dekorativer Art, wie sie einmal sind und ganz richtig sein sollen, erfuhren sie mit allgemeinster Beziehung zur Architektur eine nur allzu flüchtige Betrachtung. Außer der Frage nach der sachlichen Bedeutung wurde höchstens noch bei den mythologischen und symbolischen Darstellungen der Zusammenhang mit den einschlägigen Anschauungen der Zeit erörtert, und endlich erfuhr man auch noch die Namen von Alexander Colins, von Anthoni dem Bildhauer und Sebastian Götz als der Verfertiger. Der Grund hierfür dürfte unschwer zu errathen sein: es fehlte nämlich an der Gelegenheit, den bildnerischen Schmuck leicht und nicht blos an Ort und Stelle einer eingehenden und namentlich vergleichenden Betrachtung zu unterziehen. Das Hauptaugenmerk bei allen Aufnahmen war der Architektur zugewendet; bei der Betrachtung des Denkmals selbst ließen deren Eigenthümlichkeiten viel klarer und leichter sich erheben und verzeichnen, während die Bildwerke nach der Natur der Sache und bei der zum Theil großen Entfernung in

1) Abgedruckt aus der Darmstädter Zeitg. v. 8. März d. J.

ihrer Eigenart viel schwerer zu prüfen und gegen einander abzuwägen sind. Eine neue, umfassende Publikation der photographischen Kunstanstalt von C. Hertel in Mainz über das Heidelberger Schloß hat nun namentlich den bildnerischen Schmuck und vor Allem die monumentalen Einzelfiguren am Otto-Heinrichsbau, wie am Friedrichsbau in den Vordergrund gestellt. So liegen vom Otto-Heinrichsbau sämmtliche Statuen der Schauseite in 16 Blättern von größtem Quartformat mit einer Figurengröße von 20—30 Cm. vor. In richtigem Erfassen des dekorativen Charakters derselben sind die Bildwerke in ihrer Aufstellung in den Nischen mit dem Muschelschlusse, sowie in Verbindung mit der nebenanliegenden Fensterarchitektur und dem reichverzierten Gebälke des Sturzes gegeben; sie erscheinen daher in der von den schaffenden Künstlern beabsichtigten Eingliederung in den Bau, im Zusammenhang mit der Architektur. Die Bildwerke des Friedrichsbaues sind in 18 Blättern vertreten. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß wir es hier mit künstlerisch vollendeten Aufnahmen zu thun haben; die Hertel'sche Anstalt hat darin die vorzüglichsten Proben bereits früher geliefert und bewährt sich auf's Neue. Nur sei noch der Umstand erwähnt, daß zur Herstellung der Aufnahmen bis zur Spitze der beiden Hauptbauten hinauf mit besonderer Vergünstigung der großherzoglichen Baubehörde Gerüste aufgestellt waren, wodurch allein der geeignete Standpunkt zu erzielen war. Da unseres Wissens dies bis jetzt in so umfassendem Maße nicht geschehen war und auch kaum so leicht wieder erfolgen dürfte, so haben diese Aufnahmen um deßwillen einen ganz besonderen Werth. Mit dem Hinweis auf diese verdienstliche Publikation verbinden sich in gegebenem Anschluß einige Bemerkungen über die Bildwerke selbst und ihre Stellung zu den Denkmalen der Zeit.

Aus dem am 7. März 1558 aufgerichteten Vertrag erhellt, daß Alexander Colins von Mecheln für den Otto-Heinrichsbau die Herstellung „alles gehawen Steinwerk nach einer ausgestrichener, ufgerichter Visirung" übernommen hatte. Es gehörten dazu „die zwei größten Bilder in beiden Gestellen und dann die sechs Bilder ob den Gestellen, jedes von 5 Schuhen." Außerdem sollte er noch 14 Bilder hauen, jedes für 28 Gulden und daneben 14 Fensterpfosten, jeden für 5 Gulden. In dem Hauptvertrag ist die Schlußbemerkung gemacht, daß er alle voraus erwähnten Stücke „samt aller Bild, groß und klein, soll persönlich hawen und hawen lassen." Colins trat hier in die Stelle eines anderen Meisters ein; in dem Vertrag ist nämlich ausdrücklich erwähnt, daß „Anthoni Bildhawer angefangen," was Colins noch vollenden solle. Später begegnen wir ihm unter ganz ähnlichen Verhältnissen in Innsbruck beim Grabmal des Kaisers Maximilian, wo er nach dem Tode des Bernhard Abel (Oktober 1563) und seines Bruders Arnold († 14. Febr. 1564) in deren Arbeit eintrat und mit seinen Gesellen den ganzen plastischen Schmuck des Denkmals bis zum Jahre 1566 vollendete. Colins erscheint somit am Otto-Heinrichsbau nur noch als die ausführende Hand, während „die Visirungen", soweit sie den baulichen Theil betreffen, auf die beiden Baumeister Caspar Fischer und Jacob Leyder, und der Entwurf zur ornamentalen Ausschmückung der Schauseite auf den genannten Bildhauer Anthoni zurückzuführen sein dürften. Leider wissen wir von diesen drei Meistern nicht mehr als ihre Namen, und somit ist zur inneren Geschichte der Entstehung der Architektur des Otto-Heinrichsbaues wenig gewonnen. Indeß erklärt doch die nachgewiesene Betheiligung verschiedener Meister an dem Werke gar Manches. Namentlich ist es die Ausführung im Einzelnen, welche hier in Betracht kommt, und dazu bieten die vorliegenden Photographien die allerbeste Gelegenheit.

Daß nämlich der Otto-Heinrichsbau unter unmittelbarer Einwirkung oberitalienischer Anregungen entstanden, ist gewiß. Was nun die Beurtheilung dieses merkwürdigen Beispiels der Früh-Renaissance betrifft, so dürfte eine nicht unwichtige Unterscheidung zwischen Plan und Ausführung zu machen sein. Hält man nämlich die allerdings etwas gar überschwängliche Schilderung Lübke's (a. a. O., S. 309) mit der Wirklichkeit zusammen, so ist ein Widerstreit unverkennbar. Die allzu ideale Würdigung ist indeß ganz wohl erklärlich. Aus einer gewissen Entfernung und im Ueberblick gesehen, sei es im Bilde oder selbst in der Wirklichkeit, wirkt der Bau allerdings in einer wahrhaft bestechlichen Weise; der Gedanke des entwerfenden Meisters herrscht durchschlagend vor und wird durch die minder vollendete Ausführung kaum getrübt. In der Nähe gesehen, fällt die fremde, schwere Hand der Steinmetzen und fallen die ungleichen Kräfte unter den Bildhauern ganz anders in's Gewicht. Das Ornament zunächst ist nach Zeichnung, Modellirung und Ausführung höchst mangelhaft. Die Palmetten, wie das Rankenmotiv in dem Fenstersturz sind gleich den Kapitälen von rauher, trockener Behandlung und tragen in der Ausführung fast den Charakter von Holzarbeiten. Noch entschiedener tritt gerade diese Eigenthümlichkeit an den Formen der Fensterkreuze hervor. Die Fensterbekrönungen treten zu wenig in den Rahmen der Detailaufnahmen herein, um gleichfalls hier besprochen werden zu können. Die Verantwortlichkeit für diese eigenthümliche Behandlungsweise vertheilt sich nun offenbar nach zwei Seiten, auf den Meister nämlich und auf die ausführenden Kräfte. Colins erregt in Innsbruck durch seine Miniatur-Darstellungen gerechte Bewunderung; gerade darin scheint seine Stärke gelegen zu haben. Ueberdieß trägt er aus seiner flämischen Heimath die greifbaren Erinnerungen an Holzbildwerk mit sich herum

Seine Hermen am Otto-Heinrichsbau sind die besten Beweise dafür, und auf den ersten Blick zeigt sich, daß sie in Holzausführung an jedem Möbel verwendbar und wahrscheinlich besser am Platze wären als in Steinausführung an der Heidelberger Façade. Wenn in so weit ein Theil der Mängel auf Rechnung des Meisters zu verzeichnen ist, so sind die Gesellen mit dem anderen Theil zu belasten. Lübke hat zum Beweis, daß die Ausführung durch deutsche Hände geschehen, auf die zahlreichen an der Façade vorfindlichen Steinmetzzeichen verwiesen (a. a. O. S. 311). Es ist wohl nicht überflüssig zu bemerken, daß diese Zeichen sich gerade an skulptirten Werkstücken vorfinden und vermöge ihrer ganzen Bildung auf deutsche Gesellen schließen lassen; also lag nicht blos die gewöhnliche Steinhauerarbeit, sondern auch die Ausführung des architektonischen Schmuckes in ihren Händen. Nun war aber die ganze Richtung, in welcher sich der Otto-Heinrichsbau bewegt, für unsere Kunsthandwerker noch ziemlich neu und wenn auch einzelne hervorragende Kräfte die antikisirenden Formen mit vollem Verständniß beherrschten, so kann dies keineswegs von dem Handwerk im Ganzen gesagt werden; im Gegentheil sehen wir gerade solche handwerkliche Kräfte oft auf die tief eingelebten Formen der Gothik zurückgreifen, wo immer sie dazu die Freiheit haben. So scheint die eigenthümliche Durchführung der architektonischen Ausschmückung am Otto-Heinrichsbau sich erklären zu lassen. Colins' Meisterschaft lag offenbar in einer düftelnden Ausführung im Kleinen und außerdem übte die Erinnerung an flämische Holzmöbel auf Komposition wie Durchbildung seines Ornaments ein ungünstiges Uebergewicht aus; — seine helfenden Kräfte waren aber weder gewählte Kunsthandwerker, noch auch in dem Charakter des Ornaments genügend eingelebt. Daher die eigenthümliche Trockenheit und Derbheit neben gezierten Motiven, welche der Steinarchitektur fremd sind. Es drängt sich dabei der Gedanke auf, ob nicht etwa dem Meister, welcher die „Visirung" entworfen, überdieß eine Ausführung in Marmor vorgeschwebt, oder ob er nicht wenigstens bei seiner Arbeit an Vorbilder sich erinnert, die in Marmor ausgeführt waren. Gerade die Zierlichkeit der Anlage und der ausgesuchte Reichthum des Details, welcher dabei nie in üppige Breite, sondern stets in der maßvollsten Verwendung erscheint, führt unwillkürlich zu der Vermuthung, daß mit den Formen der italienischen Renaissance auch das von derselben verwendete edle Material auf den Entwurf der Façade einen tiefgehenden Einfluß geübt habe.

(Schluß folgt.)

Ein Besuch bei dem venetianischen Marmor- und Holzbildner Panciera-Besarel.

In einem kürzlich erschienenen Werk über die Entwickelungsgeschichte der Holzschnitzerei sagt der Verfasser, Graf Finochietti, im Hinblick auf die allgemeinen Kulturzustände des heutigen Italiens: „Die Liebe zum Dolce-Farniente ist ein Vorwurf, den der Fremde von jeher dem Italiener in's Gesicht zu schleudern liebte; derselbe war nicht immer unbegründet." — Und: „Es sei besser, unsere Schwächen zu gestehen, als mit Tugenden prahlen wollen, die wir nicht besitzen" sagen Viele der Unsrigen. Wir antworten ihnen: „Richtiger scheint es uns, nicht zu gestatten, daß man in dieser Behauptung zu weit gehe. Wenn die gerügte Thatenlosigkeit uns auch zu Zeiten beherrscht hat, so trifft die Behauptung doch heute nicht mehr zu." — So mancher durch eigene Beobachtung gewonnene Einblick in das wissenschaftliche und künstlerische Leben Italiens veranlaßt mich, in folgender Skizze einen Beleg für die Berechtigung der Behauptung zu liefern, mit welcher der eben erwähnte Autor einer allgemein verbreiteten Unterschätzung der Leistungskraft des heutigen Italiens, besonders in Bezug auf seine künstlerische Thätigkeit, entgegentritt.

Der Name des Mannes, der seine zierlich schönen Produkte seit der Ausstellung des Jahres 1873 an aller Welt Enden versendet, dürfte manchem meiner Leser nicht unbekannt sein. Um so mehr hoffe ich, daß mein Besuch im Atelier Valentin Panciera's (genannt „il Besarel") auf einiges Interesse wird rechnen dürfen.

Ich wähle zu meiner Atelierschau eine möglichst frühe Morgenstunde, da ich sicher sein will, den Meister nicht schon durch Fremdenbesuch occupirt zu finden. Im Nu hat einer der schwarzen Meerespfeile, die den Ponte di Ferro umlagern, mich über den Kanal zu dem Palazzo am jenseitigen Ufer getragen, den Besarel's Werkstatt einnimmt.

Ein kleiner schlichter Mann, von jenem eigenthümlichen Kopftypus, der eine charakteristische Erscheinung Venedigs und des Friaul ist, von dem jüdischen schwer zu unterscheiden: blondes gekräuseltes Haar, dunkle Augen von intensivem, in's Rothe fallendem Braun — so tritt Besarel mir entgegen, heißt mich mit einem biedern Druck seiner Rechten willkommen, und fordert mich auf, in seinem Studio mich umzusehn. Das ist nicht so leicht gethan bei der großen Anzahl einer eingehenden Beobachtung und Prüfung werther Gegenstände, mit denen vier große Säle angefüllt sind.

Der Künstler, der mein Bedenken verstanden zu haben scheint, tritt mit den Worten: „Ecco il mio primo lavoro" freundlich auf mich zu, „e il ritratto del padre e maestro mio." Es ist eine Portraitbüste

Brustolone's — des berühmten Altvaters der Holzschnitzerei in Italien, dessen genialen Schöpfungen man (außer in Belluno) besonders in mehreren Kirchen Venedigs und in der kostbaren Sammlung von Luxus-Möbeln in der Accademia delle belle arti daselbst kennen lernen kann.

Zu beiden Seiten der Portrait-Statue Brustolone's sind als Dekoration geflügelte Amoretten in jenem naiven und liebenswürdigen Stil des Luca della Robbia angebracht. Es sind ebenfalls Kopien des angehenden, damals siebzehnjährigen Kunstjüngers nach Brustolone, welcher Letztere ebenfalls vorwiegend die Art und Weise des Luca della Robbia zum Vorbilde nahm.

Schon in diesen Amoretten tritt, obgleich sie nur Kopien sind, Besarel's Talent in der bewunderungswürdigen Beherrschung des Stoffes, in Formenabrundung und Ausführung der Details — mit einem Wort in Allem hervor, was in die technische Seite des Faches fällt. Im weiteren Verlauf unserer Musterung werden wir allenthalben derselben Meisterschaft, aber mit einer selbständigen, immer reicher sich entwickelnden Schöpferkraft gepaart, begegnen.

Nach flüchtigem Verweilen bei einem noch unvollendeten Altarwerk, an dem erst einzelne Köpfe ausgeführt waren, die an den alterthümlichen, kraftvollen Stil der Muranesen erinnern, Physiognomien von strenger Würde und gewaltigem Ernst, mit scharf vorspringenden Zügen von orientalischem Gepräge — wenden wir uns zunächst denjenigen von des Meisters eigener Hand wiederholten Gegenständen zu, die im Jahre 1873 auf der Wiener Welt-Ausstellung den Namen Besarel's weit über die Grenzen seiner Heimath hinaustrugen. Da fällt unser Blick gleich beim Eingang in den nächstfolgenden Saal auf einen Marmor-Kamin, eine Kopie des von den Lombardi im Palazzo Ducale ausgeführten Originals, deren höchst elegante Ausführung genugsam beweist, wie vorzüglich Besarel auch den Marmor zu behandeln weiß; neben dem Kamin steht ein Kandelaber, der in pyramidaler Form aus nackten geflügelten Putten in unbeschreiblich anmuthiger Verschlingung der einzelnen Körperchen aufgebaut ist und dessen Basis von üppig phantastischen Thiergestalten getragen wird. — Mit dem glücklichen Humor, der durchweg die Amoretten des Besarel charakterisirt, ist in dem niedlichen Burschen, der sich dazu bequemen muß, die übrigen zu tragen, und auf dessen Schultern gestützt die geflügelte Schaar lustig emporklettert, Anstrengung und Mißmuth über die ihm zugewiesene Position ausgeprägt. Dieser Ausdruck findet bei den anderen, je der Stellung angepaßt, die sie einnehmen, in wachsender Steigerung zum Scherzhaften endlich seinen Uebergang zu neckischem Triumph in dem oben Angelangten, auf Nacken und Armen der Uebrigen Emporgehobenen, der die Schaale hält, welche dem Kronleuchter zur Basis dient, und mit lächelndem Uebermuth zu den geplagten Genossen herabblickt.

Zu den zierlichsten Produktionen unseres Künstlers gehört ferner ein Spiegelrahmen — die erste für die nunmehrige Königin Margherita gefertigte Leistung Besarel's — in welchem er feinsinnig die Devise: „Unione è forza“ in einer von Eichenlaub umschlungenen Puttenschaar zur Darstellung gebracht hat, von denen einer den anderen mit der possierlichsten Energie in den Geberden vorwärts zu schieben und zu heben versucht. Oben ist der Kreis unterbrochen und die Komposition findet hier ihren Abschluß in einem gesondert dastehenden, ebenfalls nackten Burschen, welcher die beiden ihm zunächst angelangten Genossen mit Lorbeerkränzen schmückt. Nicht zu beschreiben ist die Mannigfaltigkeit der Stellungen und der Mimik der einzelnen Köpfchen.

Das Pendant hierzu bildet ein zweiter Rahmen, dessen Sujet ein von bacchantischem Taumel ergriffener Kinderreigen ist, dem ein Satyr mit reizend schelmischem Köpfchen aus seiner Hirtenflöte zum Tanz aufspielt. Hier ist die Komposition, da die Guirlanden-Umschlingung wegfällt, weniger gedrängt. Die einzelnen Gestalten, deren jede eine an's Wunderbare grenzende Beherrschung des spröden und ungefügen Stoffes bekundet, kommen daher in der Originalität ihrer Auffassung mehr zur Geltung, — in welcher Besarel nicht nur nicht übertroffen, sondern vielleicht einzig unter seinen italienischen Fachgenossen dasteht. Die Fülle der Poesie, die in rein kindlicher Lust- und Daseinsfreude liegt, ist vielleicht kaum jemals hinreißender als hier dargestellt worden. Das Arrangement des Ganzen ist mit vollendetster künstlerischer Feinheit so getroffen, daß durch die Oberkörper der vom Tanzwirbel ergriffenen Schaar, durch die von fliegendem Lockenhaar umwallten Köpfchen und die zierliche Armverschlingung der Abschluß des Rahmens nach Außen gebildet wird, und zwar in so fein empfundenen Konturen, daß durch dieselben ein Fülle künstlerisch schöner Linien entstehen und das Ganze auch im Architektonisch-Dekorativen ein Meisterstück an Formenanmuth bildet.

Endlich kann ich, selbst auf die Befürchtung hin, weitläufig zu werden, es nicht unterlassen, aus der Menge in stets poesievoller Auffassung verkörperter Gedanken noch eine allegorische Gestalt: „Il conforto religioso“ hervorzuheben, die in Bewegung und seelenvollem Ausdrucke mit Luca della Robbia wetteifert.

Valentin Panciera wurde in dem Familienstammsitz seines großen Vorfahren und Meisters Brustolone, dem Flecken Zaldo im Friaul, dessen Bewohner sich seit Jahrhunderten vorzugsweise von Holzschnitzerei nähren, und welcher schon manche Künstler in diesem Fach hervorgebracht hat, in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts geboren. Auch er gehörte einer Holzschnitzerfamilie an.

Schon in der Werkstätte Brustolone's hatte einer seiner Vorväter als Schnitzer gearbeitet. In dürftigen Familienverhältnissen aufgewachsen, war „Valentino“ von seinem Vater bestimmt worden, das Maurerhandwerk zu erlernen. Als Maurergesell kam er in seinem 20sten Jahre nach Venedig.

Hier ergriff den Jüngling die Lust und der Drang zur Künstlerschaft mit solcher Macht, daß er sich von den Eltern die Bewilligung erzwang, die Akademie zu besuchen. Um aber seine nothwendigsten Lebensbedürfnisse befriedigen zu können, galt es außer den für die akademischen Studien anberaumten Tagesstunden nach wie vor bei dem früher betriebenen Maurerhandwerk zu verharren, so daß aus der Hand, die damals schon die zierlichsten Dinge an Putten, Blattgewinden und Arabesken hervorbrachte, oft das Blut aus wundgeritzten Fingern auf den groben Sackleinenkittel des jungen Arbeiters niederrann. Jahre um Jahre vergingen, ohne daß man im Publikum angefangen hätte, von unserem Künstler Notiz zu nehmen.

So war unter fortwährendem Ringen mit Armuth und Noth, doch immer frischen Muthes bei der Arbeit verharrend, der Jüngling zum Manne gereift. Aus einem schlichten Dörfchen seiner einsamen Berglande hatte er sich ein Weib geholt, das sein Leben der Beschränkung zu theilen sich nicht scheute. Jetzt hieß es, die Frau und die mit den Jahren heranwachsende Kinderschaar ernähren.

An einem der finsteren Nebenkanäle, deren wirres Netz die bedeutenderen Verkehrsadern des venetianischen Lebens verbindet, in einer dürftigen Baracke, wo Besarel selbst sich Thüren und Fenster hineinzimmern, sich selbst den Heerd hineinmauern mußte, in diesen engen, elenden Räumen war es, wo sein Genius in unermüdlicher Treue zu dem einmal ergriffenen Beruf inmitten der empfindlichsten Misèren der äußern Existenz, seine Schwingen entfaltete.

Im Jahre 1867 auf der Pariser Ausstellung gelang es Besarel zuerst, in weiteren Kreisen von Künstlern und Kunstfreunden bekannt zu werden. Nicht ohne eine leise Bitterkeit sagte er zu mir — (ich wiederhole hier des Künstlers eigene Worte): „Ich habe in Paris, in Petersburg, London und New-York eher einen Namen gehabt als in Italien. Als die damalige Kronprinzessin Margherita mich mit ihrem Besuch beehrte, geschah es in Folge davon, daß sie meine Arbeiten bei ausländischen Fürsten kennen gelernt hatte“.

Die Art und Weise, wie Besarel diesen Besuch der Fürstin in seinem Atelier verewigt, und wie er sich ihr für die ihm erwiesene Ehre dankbar bezeigt hat, ist so charakteristisch für das treuherzige Wesen des Meisters, in dessen patriarchalischer Gestalt sich einmal wirkliches — heut zu Tage nur zu selten gewordenes — Künstlerthum von Gottes Gnaden kennzeichnet, daß mir zum Schluß noch deren Mittheilung vergönnt sein mag.

Wenige Monate nach dem in Venedig empfangenen Besuch der Prinzessin erwiederte Besarel denselben in Rom und überreichte ihr einen seiner reizenden Amoretten, wie er eben im Begriff ist, knieend eine jener Blumen zu pflücken, die man im Italienischen „Margherita“ (zu Deutsch Maasliebchen) nennt. In goldenen Lettern ist auf dem Außenrand der kreisförmigen Basis des zierlichen kleinen Bildwerks die der Florentiner Akademie entlehnte Devise angebracht: „Il piu bel fior ne colsi“ (deren ich die schönste Blume pflückte). — Mit Stolz darf jeder Italiener auf eine Erscheinung, wie die hier geschilderte, blicken, — besonders aber gegenüber denjenigen, die da behaupten, die Italiener seien ein entnervtes Volk, ihre Lebenskraft sei aufgebraucht, sie seien in der Geschichte der Völker einem einst mächtig flammenden, jetzt langsam verlöschenden Lichte gleich. Einem Lande gegenüber, das so viele bedeutende Charaktere und Talente aufzuweisen hat, wie dieses auch heute noch mit Italien der Fall ist, das seit der nun glücklich errungenen Einigung und Neugestaltung auf allen Gebieten der Kunst, der Wissenschaft, der öffentlichen Institutionen, in seiner privaten Thätigkeit mit aller Macht beflissen ist, den Vorsprung, den ihm die übrigen, durch glücklichere politische und Kulturverhältnisse begünstigten Nationen Europa's abgewonnen haben, wieder verschwinden zu machen — diesem Lande gegenüber darf ein ähnlicher Vorwurf als geradezu ungerecht bezeichnet werden.

E. v. Hoerschelmann.

Kunstvereine.

Leipziger Kunstverein. Dem Geschäftsbericht, welcher in der 20. Generalversammlung des Vereins am 15. März vom Vorstande erstattet wurde, entnehmen wir Folgendes. Nachdem über die seit langem schwebende Frage der Stellung des Vereins gegenüber der Verwaltung des städtischen Museums ein Einvernehmen zwischen Stadtrath und Vorstand erzielt worden, ist der bisher provisorisch mit dem Direktorat des Museums betraute Dr. Herm. Lücke definitiv als Direktor angestellt und gleichzeitig verpflichtet, die Geschäfte als Custode des Vereins in bisheriger Weise fortzuführen. Unter den Bereicherungen, die das Museum der Municifenz von Kunstfreunden zu danken hatte, ist in erster Linie des Cyklus von Wandgemälden zu gedenken, welche auf Kosten des Stadtraths und Verlagsbuchhändlers Alphons Dürr von dem Landschaftsmaler Heinrich Gärtner im Skulpturensaale ausgeführt wurden. In diesen glücklich erfundenen, im Kolorit fein gestimmten Darstellungen schildert der Künstler mit Beziehung auf die specielle Bestimmung des genannten Raumes, die Hauptstätten der geschichtlichen Entwickelung der Plastik, der antiken sowohl wie derjenigen der Renaissance-Epoche und der modernen Zeit. In unmittelbarem Zusammenhang mit diesem bildlichen Wandschmuck stehen die rein ornamentalen Malereien, mit deren Ausführung Gärtner in der an den Saal angrenzenden Loggia, gleichfalls im Auftrag des Stadtraths Dürr, gegenwärtig beschäftigt ist. Der Adamsstatue von Adolf Hildebrandt, die von dem genannten Künstler im Auftrage des Rathes geschaffen und aus Mitteln der Rohde'schen Stiftung bestritten wurde, ist in diesen Blättern bereits Erwähnung geschehen. Aus Vereinsmitteln wurde erworben ein Gemälde von Oswald Achenbach, „Rocca d'Arci“, zu dem Preise

von 3500 Mark. An Geschenken erhielt das Museum von Frau Dr. Fuß-Sellier zwei Marmorreliefs („Musik und Tanz") von Joseph Kopf in Rom, ferner von Stadtrath a. D. Dr. Bollsack drei Gemälde: eine Landschaft von Calame, eine Landschaft von Hummel und ein Genrebild von Dietrich Monten. „Zur Verwendung beim Ankauf von Gemälden neuerer Meister" ist dem Museum von dem verstorbenen Privatmann Johann Friedrich Berger ein Legat von 9000 Mark in galizischen Eisenbahn-Prioritäten testamentarisch vermacht worden. Hinsichtlich der Thätigkeit des Vereins im Speciellen verdient die außerordentliche öffentliche Gemäldeausstellung Erwähnung, die vom Verein auf Antrag und unter Leitung des Direktor Lücke in den Parterresälen des Museums veranstaltet wurde. Sie umfaßte einige 50 ausgewählte Oelbilder, in denen die verschiedenen Richtungen und Schulen der heutigen Malerei ziemlich vollständig und in charakteristischer Weise vertreten waren. Die Eröffnung der Ausstellung fand am 5. Dezember vorigen Jahres, der Schluß am 3. Februar dieses Jahres statt; von jedem Besucher derselben ist ein Eintrittsgeld von 50 Pfg. erhoben worden. Lebhafte Theilnahme fanden wie früher auch in der letztvergangenen Zeit die kunstwissenschaftlichen Sonntags-Vorträge. In dem Winterhalbjahr von 1876 zu 1877 und im gegenwärtigen Semester sprachen die Herren: Dr. von Donop über Buonaventura Genelli, Dr. Richter über die Darstellungen des jüngsten Gerichts in der italienischen Malerei, Direktor Dr. Lücke über Murillo, Professor A. Stern aus Dresden über Goethe's Verhältniß zur romantischen Richtung der neueren deutschen Malerei, Prof. Gosche aus Halle über Faust in der Kunstgeschichte, Prof. C. Werner über die heiligen Stätten in Palästina, Direktor Lücke über Rubens und seine Schule, Prof. Stern über Diderot als Kunstkritiker, Prof. Dr. Woltmann aus Prag über die altchristlichen Mosaiken und Prof. Dr. Overbeck über die olympische Nike des Päonios. Die Zahl der Mitglieder belief sich während des Vereinsjahres 1876 auf 985, die der Actien auf 1020. Gegenwärtig ist die Zahl der ersteren auf 1006, die der letzteren auf 1037 gestiegen.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein.** Die Wochenausstellungen boten in der letzten Zeit mit geringen Ausnahmen weniges Interesse. Von imponirender Wirkung war die einfach edle, mit großer Kraft und Klarheit gemalte Penelope Bendemann's, die selbst auf unser ziemlich blasirtes Publikum eine bedeutende Anziehungskraft ausübte. Nervenaufregend wie immer reihte sich daran die Kindesmörderin von G. Max, meisterhaft in der Zeichnung, vollendet im Kolorit, in der Technik aber von befremdender Glätte. Weiterhin zwei Nubierinnen von Makart, ein koloristisches Meisterstück. Louis Braun's Skizzen zum Schmuck des Ulmer Rathhauses führen in geschickter Weise die Hauptträger der politischen wie der Kulturgeschichte Ulm's vor und haben die Grundsteinlegung zum geistigen Mittelpunkt des Ganzen, das von edlem Stilgefühl und feinem Sinn für das Charakteristische Zeugniß gibt. Alb. Adamo zeigt in seiner „Auflösung des langen Parlaments in London durch Olliver Cromwell 1653" das kühne Eingreifen eines energischen Charakters in die Hohlheit leerer Schwätzer und wußte es mit geistvoller Lebendigkeit zum Ausdruck zu bringen. — Sehr stark war das Genre vertreten. Da sahen wir Ed. Hildebrand's ergreifende „Bange Stunde" am Bette des kranken Kindes; A. Lüben's humoristischen „Aschermittwoch", der nur in den für einen so unbedeutenden Stoff zu großen Maßverhältnissen vergriffen war; R. P. Zimmermann's Mönche über „verbotenen Büchern", nicht minder humorvoll und trefflich in der Farbe; seines Sohnes Ernst Zimmermann „Tochter des Schloßherrn auf der Promenade", eine köstlich durchgebildete Arbeit von hohem koloristischen Werthe; Defregger's meisterliches „Faustschieben", für die Pariser Weltausstellung bestimmt; Magdal. v. Butowst-Andrzeykowicz's, der begabten Schülerin des trefflichen Liezen-Mayer „Cardinal Medici und Pomponius Laetus; Ed. Niczky's edel aufgefaßte und mit hoher technischer Meisterschaft durchgeführte „Edeldame"; Fleischer's elegant behandelte „Modedame"; eine Anzahl kleinerer Bilder seines Lehrers Alb. Keller; W. Räuber's „Recognosciren", das selbst Meister W. Dietz alle Ehre machte; Holmberg's „Tabaks-Kollegium"; zwei Kabinetsbilder vom Kleinmeister Ant. Seitz und zum Schluß drei kostbare Bilder von F. A. Kaulbach: eine Studie, ein Damenporträt und eine junge Dame mit einem Knaben in mittelalterlichem Kostüm, sowie L. v. Hagn's trefflichen „Besuch in der Karthause". Das Thiergenre war vertreten durch H. Baisch, Chr. Mali (Auf der Höhe; Abendstimmung), Lebling und L. Hartmann. Landschaften schickten ein Kotsch (Nach dem Gewitter); C. Ebert (Im Walde); Horst Hacker (Hammerschmiede im Winter); Fink (Herbst und Winter); Val. Ruths (Gewittersturm); Wilh. Frey (Sommertag im Achenthal); Willroider (Zwei Herbstmotive); Andersen-Lundby (Herbst und Erster Schnee); Ferd. Knab (Abend im Cypressenhain). — Architekturen sahen wir von Berninger (Aus Aegypten und Italien); Schoenleber (Scheldeufer bei Antwerpen); Hoff (Großer Kanal in Venedig); F. C. Mayer (Dome in Magdeburg und Regensburg). In Teresa Hegg in Nizza lernten wir eine Blumenmalerin von vollendeter Meisterschaft (Aquarelle) kennen. — Von Jacque waren trefflich radirte Schafe, von Herm. Kauffmann in Hamburg köstliche Federzeichnungen (Landschaften) und von unserem Meister Raab neben einem hübschen landschaftlichen Aquarell und einer Landschaft in Federzeichnung das in gleicher Technik ausgeführte Porträt des k. Hofschauspielers Possart ausgestellt.

B. **Professor Donndorf in Stuttgart** stellte kürzlich in seinem Atelier zwei Arbeiten aus, die wieder die wärmste Anerkennung fanden. Die eine war das Hilfsmodell eines Auferstehungsengels für die Grabkapelle des Schlosses Rheineck und ist dort in doppelter Lebensgröße in Marmor ausgeführt, in einer Nische bereits aufgestellt worden. Der Auftraggeber, der frühere preußische Kultusminister von Bethmann-Hollweg, der an der Arbeit den lebhaftesten Antheil nahm, sollte deren Vollendung leider nicht mehr erleben. Der Engel steht mit aufgerichtetem Haupte da, in beiden Händen die Posaune haltend, als erwarte er den Ruf, um mit mächtigen Tönen die Gräber zu sprengen. Aus dem schön drapirten Gewande ragen die mächtigen Flügel hervor. Es ist eine großartig aufgefaßte, würdige Gestalt, in deren Zügen sich der lebhafte Ausdruck der Spannung mit überirdischer Hoheit glücklich vereinigt zeigt. — Nicht minder rühmenswerth war das zweite Werk: die sitzende Figur der Religion für das Standbild Peter's v. Cornelius in Düsseldorf. Sie stützt die erhobene rechte Hand auf die Bibel, während ihre Linke das Kreuz als Sinnbild der Erlösung hält. Die Glieder umschließt züchtig ein weites Gewand, welches auch den Kopf bedeckt. Das Gesicht ist von regelmäßiger Schönheit. Gedankenvoll und sinnend blickt das große Auge himmelan und ein tiefer Ernst prägt sich in allen Zügen aus. Man kann sich keinen wirksameren Gegensatz denken, als den zwischen dieser Figur und der vor einigen Monaten vollendeten „Poesie", welche die andere Seite des Postaments schmücken soll, um so die beiden Stoffgebiete zu charakterisiren, aus denen Cornelius seine künstlerischen Vorwürfe entnahm. Sowohl die Poesie wie die Religion sind so treffend aufgefaßt, daß sie füglich als mustergültige Typen gelten können, und es dürfte schwer sein, einer von beiden den Preis zuzuerkennen. Daß die technische Ausführung ebenso gelungen erscheint, bedarf keiner Versicherung.

R. **Adolf Pichler's** für die Pariser Ausstellung bestimmter braun in braun gemalter „Tod des Jakob" war vor seiner Absendung dorthin im Münchener Odeon zu Gunsten des Künstler-Unterstützungsvereins öffentlich ausgestellt. Es geht ein großer Zug durch die figurenreiche Komposition, deren Mittelpunkt der von seinen Söhnen umgebene sterbende Erzvater bildet. Der Künstler löste mit großem Geschick die Aufgabe, die Charaktere der zwölf Söhne Jakob's mit überzeugender Klarheit zur Anschauung zu bringen. Und was uns neben exakter Zeichnung und noblem Aufbau des Werkes nicht am wenigsten überrascht, das ist die Thatsache, daß in unserer so farbebedürftigen Zeit ein Künstler den Muth hatte, auf das bestechende Element des Kolorits zu verzichten.

Vermischte Nachrichten.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die Sitzung vom 5. März wurde vom Vorsitzenden, Herrn Curtius, mit geschäftlichen Mittheilungen eröffnet; derselbe berichtete sodann über den Fortgang der Ausgrabungen von Olympia; unter den neuesten Funden hob er namentlich eine archaische weibliche Gewandfigur von Bronze, 19 cm. hoch, vielleicht eine Artemis, hervor. Zugleich legte derselbe eine Photographie des bereits früher besprochenen alterthümlichen Bronzekopfes eines bärtigen Mannes mit hohlen Augen, sowie die eines weiblichen Marmorkopfes römischer Arbeit, aus dem Heraion vor. Herr Hübner trug hierauf über verschiedene neuerdings bekannt gewordene Denkmäler vor. Zuerst über ein Relief des Museums von Brescia, welches die Spenden eines Augustalen an das Volk darstellt (neuerdings nach Labus in der hellenischen Habilitationsschrift des Herrn Dr. Joh. Schmidt publicirt). Ferner über das die Jahre 1860—1877 umfassende Bulletin der Madrider Akademie, worin über in Spanien vorgekommene Funde von Alterthümern berichtet wird. Sodann über die im nördlichen Portugal, bei Braga, vorhandenen Ueberreste einer keltischen Stadt, die seit dem sechszehnten Jahrhundert den Namen Citania führen. Dann über die im Bette des Neckar bei Heidelberg im Oktober v. Js. durch die Herren Hermann Baer und Wilhelm Christ aufgedeckten Reste einer römischen Brücke über den Neckar, sowie über die jüngsten durch Professor Jakob Becker mitgetheilten Funde von römischen Denkmälern in Mainz, durch welche auf die Entstehungsgeschichte der Hauptstadt der germanischen Provinzen ein neues Licht fällt. Endlich erläuterte derselbe eine von Herrn Curtius zur Stelle gebrachte neue Erwerbung des hiesigen Museums, ein kleines rundes Bronzerelief mit dem strahlengekrönten Bildnißkopf des Kaisers Caracalla, welches aus dem römischen Prätorianerlager stammt, von sorgfältig ausgeführter Arbeit. Die von dem Vortragenden früher geäußerte Vermuthung, daß es zu einem Feldzeichen der prätorianischen Cohorten gehört haben könne, wurde als nicht recht wahrscheinlich bezeichnet und bei der Gelegenheit kurz über die bisher bekannt gewordenen, noch nirgends zusammengestellten Reste und Darstellungen der Adler und übrigen Zeichen römischer Legionen und Cohorten gesprochen. Das neue Relief wurde als wahrscheinlich zu irgend einem Weihgeschenk der Prätorianer an den Kaiser gehörig bezeichnet. Herr Adler zeigte sodann eine Anzahl photographischer Aufnahmen von Mauerwerk und Baulichkeiten in Olympia aus späterer Zeit, welche demnächst abgebrochen werden sollen, da in denselben vielfach alte Bauglieder, Inschriftsteine und Skulpturen verbaut sind. Interessant war namentlich die Aufnahme des Fußbodens der byzantinischen Kirche, welcher ganz aus Inschriftplatten besteht. Herr Engelmann legte zunächst die Photographien eines Bronzekopfes und einer Hand vor, eine der bedeutendsten Erwerbungen des British Museum; sie sind in Armenien in der Nähe von Erivan nördlich von Trapezunt gefunden und scheinen einer Aphroditestatue anzugehören, welche ganz die Haltung der Knidischen hatte. Auch der Charakter des Kopfes weist auf die Zeit und die Schule des Praxiteles hin. Sodann zeigte er die Abbildung eines im Jahre 1876 bei Gerona in Spanien gefundenen Mosaiks, Bellerophon auf dem Pegasus darstellend, durch welches auch für das bekannte in Autun 1830 gefundene Mosaik eine andere Ergänzung als die richtige sich ergiebt. Letzteres ist übrigens nach vielem Umherirren, in Stücke gebrochen, in das Museum von St. Germain bei Paris gekommen, wo es hoffentlich bald aufgestellt werden wird. Zugleich nahm der Vortragende Gelegenheit, auf das viel besprochene Bellerophonbild in Pompeji hinzuweisen, für welches er aus dem Argument der Stheneboia des Euripides eine sichere Deutung glaubt nachweisen zu können. Gegen den Vortragenden bemerkte Herr Robert, daß die angezogenen Worte des Scholion nicht so zu verstehen seien und daß er an seinen bereits früher begründeten Bedenken gegen die von dem Vorredner vertretene Deutung festhalten müsse. Wegen der vorgerückten Zeit wurde die Diskussion nicht zu Ende geführt. Ausgelegt waren an eingegangenen Schriften die neuesten Hefte der „Atti dell' Accademia dei Lyncei“ sowie Heft 1 und 2 des „Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata“.

Die königlichen Museen in Berlin haben neuerdings einen Zuwachs von hervorragendster Bedeutung erhalten: die Kunstschätze des Palazzo Strozzi in Florenz sind in das Eigenthum derselben übergegangen; die Sammlung umfaßt zwar nur sechs Kunstwerke, aber es sind sämmtlich Arbeiten berühmter Meister. Zu den beiden Marmorbüsten von der Hand des Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole, welche bereits um Weihnachten angekauft wurden, sind jetzt noch eine Bronzestatue des Täufers von Donatello, ein Brustbild des Giuliano de' Medici von Sandro Botticelli, das Bildniß einer jungen Martelli von Agnolo Bronzino und das bekannte Bildniß des Töchterchens von Roberto Strozzi in ganzer Figur von Tizian hinzugekommen.

Denkmal für Jan van Eyck. Die Elektrometallurgische Gesellschaft in Brüssel hat in voriger Woche in ihren Werkstätten zu Haeren eine kolossale Statue in Bronze durch galvanischen Niederschlag hergestellt. Es ist ein Denkmal des Jan van Eyck, für einen öffentlichen Platz in Brügge bestimmt und das Werk des Bildhauers Pickery von Brügge. Die Statue mißt mit ihrer Platte 3,85m in der Höhe. Das galvanische Verfahren hat mehrere Monate gedauert und eine Metallstärke von 6—8mm hervorgebracht, welche für die Solidität der Statue genügt. Man rühmt die große Vollendung der galvanischen Nachbildung des Modells, welche bei weitem größer sein soll, als es beim Metallguße in der Regel erreicht wird.

B. **Basel.** Ernst Stückelberg hat in der Kunsthalle ein Frescobild vollendet, welches „das Erwachen der Kunst“ darstellt. Gegenwärtig ist der Künstler mit den Entwürfen zu dem ihm übertragenen Freskenschmuck der Tellskapelle beschäftigt. Der Maler Carl Brünner, welcher einige Jahre hier lebte, ist nach Carlsruhe zurückgekehrt und wird dort die ihm bestellten Bilder für den Restaurationssaal der hiesigen Kunsthalle vollenden, da ihm größere Arbeitsräume und die leichtere Beschaffung geeigneter Modelle hierfür erforderlich waren. Die Gemälde werden bekanntlich Wein, Weib und Gesang verherrlichen. — Der Bildhauer Ferdinand Schlöth hat den Auftrag erhalten, die Koryphäen der Wissenschaft in zehn Marmorbüsten für unsere Universität auszuführen, von denen bereits mehrere vollendet sind. Für seinen begabten Schüler Eduard Meyer aus Muttenz und für den Maler Landreuter, einen Schüler Böcklin's, wurden in der Kunsthalle Ateliers eingerichtet.

B. **Professor Donndorf in Stuttgart** entwickelt eine wahrhaft staunenswerthe Thätigkeit. Kaum hat er das Modell der Kolossalbüste Freiligrath's für dessen Grab auf dem Uff-Kirchhof in Cannstatt vollendet, so ist auch schon ein anderes Werk von ihm, der geigende Amor für das Schumann-Denkmal in Bonn, im Thonmodell beendigt. Diese reizende Kinderfigur, die sich durch Lieblichkeit der Auffassung, Anmuth der Bewegung und beseelten Gesichtsausdruck auszeichnet, soll sich auf einem Postament an der Seite des Monuments erheben und in einer singenden Psyche gegenüber ein Seitenstück erhalten. Die allseitigste Anerkennung wurde diesem Werk ebenso reichlich zu Theil wie der meisterhaften Büste Freiligrath's, welche durch ihre wahrhaft großartige Auffassung zu dem Besten gehört, was Donndorf bis jetzt geschaffen.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Lief. 4.

Geschliffene Krystallgefässe. 17. Jahrh; Aufsteigende Ornamentfüllungen, entnommen der in Silber getriebenen Scheide eines sächsischen Kurschwerts, 15. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Silberne Fruchtschale; Schmuckkästchen; Kaminblende; Plafond eines Speisezimmers in einer Villa zu Wiesbaden; Büffetschrank in Nussbaumholz; Chinesischer Gartenstuhl aus Porzellan.

Chronique des Arts. No. 11. 12.

Les artistes allemands á l'Exposition. — Correspondance de Hollande, von H. Havard — Correspondance de Belgique, von C. Lemonnier. — L'art au théatre.

Benachrichtigung.

Im Begriff, eine mehrwöchentliche Reise nach Italien anzutreten, ersuche ich die geehrten Herren Korrespondenten hierdurch freundlichst, ihre Zusendungen bis auf Weiteres ausschließlich an den Herrn Verleger dieser Zeitschrift adressiren zu wollen.

Wien, 7. April 1878. **C. v. Lützow.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

18. April

KUNST-CHRONIK

Nr. 27.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Bildschmuck des Heidelberger Schlosses. (Schluß.) — Korrespondenz: New-York. — Eine Geschichte der Malerei; Ein neues Werk von W. Lübke; A. F. Butsch' Bücher-Ornamentik der Renaissance; Handzeichnungen von C. F. Lessing. — Adolphe Viollet-le-Duc †; Gilbert Scott †; M. Claudius Jacquand †. — Die Konkurrenz um die neue Petrikirche in Leipzig. — Aus den permanenten Ausstellungen in Düsseldorf; Kunstausstellung in Rom. — Das Museum zu Schwerin. — Zeitschriften. — Inserate.

Der Bildschmuck des Heidelberger Schlosses.

(Schluß.)

Hinsichtlich der freien Standbilder ist, wie oben angegeben, von vornherein gewiß, daß Colins sie auch von Gehilfen durfte hauen lassen; eine Betrachtung der einzelnen Arbeiten bestätigt diese Annahme. Die einzelnen Standbilder sind von sehr ungleichem Werthe. Im Ganzen ist an denselben eine gewisse Leere und Aeußerlichkeit unverkennbar. Gleichartige, manirirte Stellungen in den Beinen sind allgemein; schwere, ausdrucklose Köpfe, wie in der unteren Reihe bei Josua, Samson und Herkules wirken langweilig. Hie und da treten jedoch großartige Typen hervor, die unverkennbar auf das Studium von Michel Angelo deuten: so David, ein Werk von gebundener Kraft und hohem Ausdruck; so der Sonnengott auf der Höhe, der hier entgegen der Stark'schen Deutung auf Bl. 680 nach einer lokalen Tradition als Pluto gewiß irrig bezeichnet ist; so namentlich in der mächtigen Figur des Caritas. Eigenthümlich bewegt und voll Empfindung sind die Figuren von Hoffnung und Stärke; anmuthig die des Mondes als Diana. Die anderen sind wenig erquicklich als Einzelleistungen. Auch hier will es scheinen, daß die Vorbilder, welche diesem Statuenschmucke zu Grunde lagen, nur sehr äußerlich aufgenommen und nicht genügend in Fleisch und Blut übergegangen waren; es sieht die ganze Geschichte noch äußerst angelernt aus; die Nachbildung der Antiken war unseren nordischen Künstlern eben nicht geläufig. Dabei will jedoch nicht übersehen werden, daß trotz der allgemeinen und einzelnen Schwächen die Skulpturen sich den architektonischen Gesetzen verständig unterordnen und mit den baulichen Gliedern sich zu einer wohlthuenden Wirkung vereinigen. In dieser Hinsicht wohnte den Künstlern jener Zeit durchweg ein Verständniß und praktisches Vermögen inne, welche ihnen nicht leicht eine Arbeit mißrathen ließ; der Otto-Heinrichsbau kann gerade in diesem Punkte als hervorragendes Beispiel aufgeführt werden.

Die Fürstenstandbilder an der Hofseite des Friedrichsbaues stehen zu den vorerwähnten in einem eigenthümlichen Gegensatze. An der Stelle mythologischer und allegorischer Darstellungen sind hier greifbare Gestalten der deutschen Kaiser- und Fürstengeschichte gewählt. Aus dem fernliegenden Gebiete der Antike stieg man auf den Boden der Wirklichkeit: anstatt Schemen schuf der Meister des Werkes darum auch kraftvolle Gestalten voll Leben und Wahrheit. Wie oben bemerkt, ist Lübke der Architektur des Friedrichsbaues einigermaßen gerecht geworden; merkwürdiger Weise äußert er sich mit Zurückhaltung und einer gewissen Einschränkung über den figürlichen Schmuck der Hofseite. Er findet ihn nur „dem derberen Charakter der Zeit und des Baues entsprechend" und wie Tadel klingt es, wenn dann gesagt wird, daß in dieser Figurenreihe „eine mehr realistische Ausdrucksweise im Dienste fürstlicher Hausinteressen mit ihren genealogischen Liebhabereien" getreten sei (a. a. O., S. 315). Die kühle Erwähnung des Meisters Sebastian Götz aus Chur, der mit acht Gesellen die Bildwerke ausgeführt, schließt die kurze Meldung über den Gegenstand. Wer die Reihe der Figuren in den vorliegenden Photographien durchmustert, wird wahrscheinlich von dieser großartigen Leistung anders denken und sich mächtig erwärmt und gehoben fühlen bei dem

Anblick solcher Kraftäußerung. Gewaltig im körperlichen Aufbau, voll Leben, eigenartig in Haltung und Ausdruck, malerisch gekleidet ist es eine Reihe großartiger Einzelfiguren, die in den älteren mehr eine angenommene, aber darum keineswegs unrichtige Vorstellung von den Kaisern Karl dem Großen, Otto von Wittelsbach und Rudolph von Habsburg zum Ausdruck bringen; in den Fürstenbildern der späteren Zeit ist die persönliche Erscheinung trotz der im Ganzen dekorativen Haltung mit vollendeter Meisterschaft zum Ausdruck gebracht, so in Rupertus dem Aelteren, in Friedrich dem Siegreichen, in Friedrich IV. und V. und Johann Casimir. In diesen Bildwerken zeigt sich die deutsche Kunst noch am Anfang des 17. Jahrhunderts in einem solchen Vollbesitz aller Bedingungen zu wahrhaft monumentalen Schöpfungen, wie nicht zu jedem Augenblick der so viel höher gestellten Früh- und Hochrenaissance. Offenbar sind alle Anregungen von Außen da völlig in's Leben übergesetzt, die Künstler sind in ihrem ganzen Können und Wollen in sich beschlossen und hinken nicht unter dem Gewichte des antiken Schulsackes. Macht doch nicht die Zeit, in der Kunstwerke entstehen, schon ihren Werth allein aus; hier liegt das Beispiel vor, daß in einer angeblich dem Niedergang zugeneigten Periode Werke von einer inneren Kraft und Gesundheit, von einer Abrundung zu Tage treten, welche in der vorausgegangenen Blüthezeit überhaupt selten sind und gerade am Heidelberger Schlosse nicht gefunden worden. Unbedingt dem Besten aus der ganzen Renaissancezeit stehen die Fürstenbilder des Friedrichsbaues an der Seite.

Was die stilistische Haltung und die kostümliche Ausstattung der Figuren betrifft, so ist ein Anklingen an die großen Erzstatuen, welche in der Franziskanerkirche zu Innsbruck das Grabmal Maximilian's umstehen, zwar nicht zu verkennen; die Frage, wie der Zusammenhang in der Richtung der beiden durch Raum und Zeit so weit getrennten Werke zu erklären, dürfte keineswegs so leicht zu beantworten sein. Wenn freilich die Herstellung des Maximiliansgrabes bis in's Jahr 1508 zurückgeht, so wurde allerdings erst 1555 die Aufstellung der Erzbilder in der neuen Kirche zu Innsbruck beschlossen und die Vollendung des Ganzen erfolgte gar erst 1566. Bei der Größe des Unternehmens mochte darum noch um die Wende des Jahrhunderts eine tief gehende Rückwirkung auf Künstlerkreise sich äußern. Wüßten wir Näheres über die Geschichte unseres Meisters Sebastian Götz aus Chur, und in welchem Alter er die Arbeit zu Heidelberg angetreten, so wären wir der Sache gewiß um ein Beträchtliches näher. Jedenfalls war Götz ein Künstler, der wie Egidius und Gilg Sesselschreiber und Stephan Godl, denen wir die Innsbrucker Erzfiguren danken, durch die flämisch-burgundische Schule beeinflußt war. Ob Götz von seiner Heimath Chur nach dem nahen Burgund unmittelbare Beziehungen gehabt, wissen wir freilich nicht. Dagegen liegt es keineswegs so fern, daß er die herrlichen Arbeiten, welche Loys von Boghen bis um 1536 an der Stiftung der Margaretha von Burgund zu Brou sicher mit einer Reihe jüngerer Kräfte ausführte, mochte kennen gelernt und Einwirkungen daher empfangen haben. Andererseits konnte ihn auch Innsbruck, das unter den kunstsinnigen Habsburgern noch in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine so bevorzugte Pflanzstätte aller Künste war, angezogen haben, so daß die flämisch-burgundische Richtung auf diesem Wege eine so späte Nachblüthe in ihm feierte. Läßt sich der Faden dieser Beziehungen auch nicht mehr anknüpfen, so ist uns das unendlich Werthvollere, die Arbeit des Meisters, erhalten. Innerhalb weniger Jahre, zwischen 1601—1608 wurde der Friedrichsbau mit all' seinem Schmuck vollendet. Die Dauer der Arbeitszeit erklärt darum keineswegs die Abstufung in der Verschiedenheit der Trachten und der Einzelausstattung der Standbilder. Offenbar war es vielmehr die Absicht, die einzelnen Fürsten thunlichst mit historischer Treue darzustellen, ein Zug, der in jener Zeit noch kaum weit verbreitet war und sich oft in sehr barocker Weise äußert. Hier aber ist ein Mittelweg zwischen Erfindung und greifbarer Wirklichkeit eingeschlagen, der in sich höchst beachtenswerth ist und zu höchst glücklichem Ergebniß führte. Die Wiedergabe dieser herrlichen, so durch und durch deutschen Fürstenbilder ist unstreitig eine überaus schätzenswerthe Bereicherung der kunstgeschichtlichen Vorlagen und eine vielverdiente Huldigung gegen den trefflichen Meister, dem wir diese Kunstwerke verdanken.

Mainz. **Friedr. Schneider.**

Korrespondenz.

New-York, im März 1878.

Oa. In der Kurtz'schen Galerie findet seit ein paar Wochen die erste Ausstellung der Society of American Artists statt, eines neuen Vereins, dessen Organisation von der vorjährigen Ausstellung der Akademie datirt. Bei jener Gelegenheit kam der Zwiespalt zwischen den Akademikern und den jüngern Künstlern, der schon seit längerer Zeit bestanden hatte, endlich zum Ausbruch. Wie behauptet wird, ärgerten jene sich, weil den jüngern Genossen von Seiten des Publikums und der Presse größere Beachtung gewidmet wurde, als den akademischen Größen, und zeigten ihre Rancüne, indem sie bei der jährlichen Wahl, gegen den Gebrauch, keinen der jüngern Künstler zum Akademiker erhoben. Diese, empört über solche absichtliche Geringschätzung, verbanden sich unter dem Namen der American Art Association, der gegenwärtig in den obengenannten verändert worden ist. Der Verein hat den Zweck, durch seine Ausstellungen

ein Gegengewicht der orthodox-conservativen Richtung zu bilden, die in der Akademie vorherrscht, und den Künstlern, deren Werke damit nicht in Einklang sind, Gelegenheit zu bieten, ihre Schöpfungen dem Publikum unabhängig und frei von unfreundlichen Einflüssen vorzuführen.

Unter diesen Umständen ist die gegenwärtige Ausstellung entschieden als ein Erfolg zu rühmen. Der Katalog enthält 122 Nummern und selbst bei dieser verhältnißmäßig kleinen Zahl läßt sich größere Mannigfaltigkeit im Stil und mehr Individualität in der Ausführung wahrnehmen, als man oft in den 5—600 Nummern der akademischen Ausstellung entdecken konnte. Viele der ausstellenden Künstler sind unter den Einfluß deutscher und französischer Kunst gekommen und die freiere Behandlung, die höhere Technik, welche sich in ihren Arbeiten kundgeben, sind ein unleugbarer Fortschritt von der hergebrachten übermäßig glatten Manier und der stereotypen Beleuchtung, deren Gleichförmigkeit in den Ausstellungen so ermüdend wirkte. Offenbar ist ein neues Element in der amerikanischen Kunst zum Ausdruck gekommen, das eine selbständigere und höhere Entwickelung verheißt, als unter alleiniger akademischer Herrschaft möglich wäre. Freilich hat die Sache auch ihre Kehrseite. Manche der jungen Maler sind in ihrem Eifer, sich die Vorzüge ihrer Vorbilder anzueignen in die unbedingte Nachahmung derselben verfallen, ohne sich jedoch über deren äußere Manier zu erheben. Da giebt es schwache Reminiscenzen an Corot, Gerome und Diaz, ja selbst Hille Bobbe von Frans Hals hat als Modell für eine böhmische Bettlerin dienen müssen. Andere stellen halbfertige Bilder aus, nach dem Beispiel bedeutender Künstler, deren geniale Skizzen freilich eine andere Berechtigung haben als die Versuche ihrer Schüler und Nachahmer. In den Zeitungen wird eine lebhafte Discussion über diesen Gegenstand geführt. Während von einer Seite die Behauptung aufgestellt wird: ein Bild sei fertig, wenn der Künstler durch weitere Ausführung keine höhere Vollendung zu erreichen weiß, wird von der andern diese „slap-dash“ Manier als ein verderblicher Irrthum bekämpft. Wie immer auf amerikanischen Ausstellungen herrscht die Landschaft vor, doch fehlt es auch nicht an Portraits, Studienköpfen und Genrebildern. Zuvörderst ist William M. Chase, gegenwärtig in München, zu erwähnen, aus dessen Werken hohe künstlerische Begabung spricht. Seine Gestalten athmen frisches Leben; es sind Menschen mit ausgesprochenen Individualitäten, die man nicht vergißt, wenn man ihnen einmal begegnet ist. Seine Behandlung ist breit, sicher und kräftig. Besonders erregt ein Bild: „ready for the ride 1795“ wohlverdiente Aufmerksamkeit. Es ist in Lebensgröße und fast ganzer Gestalt, eine junge Dame im Reitanzug, welche die Handschuhe anzieht, im Begriff aufs Pferd zu steigen; eine anziehende Erscheinung, aristokratisch und edel, mit blondem Haar und einem schwermüthigen Ausdruck, der auf eine innere Geschichte schließen läßt. Es liegt Stimmung darin und ein eigenthümlich poetischer Hauch ist darüber ausgebreitet. Ganz davon verschieden, aber nicht minder charakteristisch ist der Lehrjunge, Kniestück, ein rothhaariger Bengel, den die Gesellen um die Ecke nach einem Krug Bier geschickt haben. Unterwegs hat er ein Cigarrenende aufgelesen und raucht es mit komisch gespitzten Lippen und dem Ausdruck höchster Befriedigung. Es ist so viel gesunder Humor und heitere Wirklichkeit in der Darstellung, daß man seine Freude daran hat. Ein verwundeter Schmuggler und ein Studienkopf bekunden ebenfalls Chase's Talent, den verschiedenartigsten Vorwürfen selbständiges, eigenthümliches Leben zu verleihen. Keinen schärfern Gegensatz könnte man finden, als das sehr anspruchsvolle, lebensgroße Portrait der Sängerin Albani in der Rolle der Lucia von Lammermoor von William H. Low, das bei sorgfältiger Ausführung in seiner Leblosigkeit den Eindruck eines Costümbildes macht. Walter Shirlaw, der Präsident des Vereins, zeigt in seinen Bildern, daß deutsche Einflüsse einen ergiebigen Boden gefunden haben. Eins der besten Genrebilder ist sein Werk: eine Scheune, darin eine Bauersfrau mit ein paar kleinen Jungen, die eben der Gänseheerde die Thür geöffnet hat und Menschen und Geflügel wünschen sich gegenseitig guten Morgen. Es ist ein Stück heitern Landlebens und thut sich durch sorgsame Ausführung hervor. Auch ein Portrait „ein junger Patrizier“ und ein Studienkopf sind ansprechende Leistungen. Studienköpfe und Portraits von Wyatt Eaton und Alden Weir, Ein Interieur in Tlemcen von Louis Tiffany, Wasserträger in Venedig von Maynard, Austernfischer in Cancale von John S. Surgent, und ein junges Mädchen in einem Wälschkornfeld von Frederick Dielman sind gelungene Bilder, die den guten Einfluß europäischer Schulen kundgeben.

Unter den Landschaften sind viele anziehende lobenswerthe Werke zu erwähnen. Die Emancipation von dem conventionellen Stil gibt sich auch hier mehr oder minder auf erfreuliche Weise kund. Thomas Moran, dessen Darstellungen des „großen Westens“, der Gegenden am Yellow-Stonefluß und der Felsengebirge ihm in wenig Jahren wohlverdienten Ruf verschafft haben, W. S. Macy (Wald in Baiern im Spätherbst), R. Swain Gifford, A. H. Wyant, Samuel Colman, Charles H. Miller, W. E. Bunce, C. B. Comans, Alden Ryder, E. H. Bartol, James M. Whistler und A. H. Thayer zeichnen sich auf diesem Felde aus und haben Werke ausgestellt, welche auf jeder europäischen Ausstellung Anerkennung finden würden und ein ehrenvolles Zeugniß für ihre künstlerische Befähigung liefern.

Das Ereigniß des Winters war die von der Society for decorative art veranstaltete „Loan Exhibition", eine Ausstellung von Gemälden und andern in irgend einer Weise bemerkenswerthen Gegenständen, die sich sämmtlich im Privatbesitz befinden und von den Eigenthümern der Gesellschaft für die Dauer der Ausstellung geliehen worden waren. Dieselbe fand in den Sälen der Academy of design statt und erfreute sich so zahlreichen Besuchs, daß der Ertrag, bei einem Eintrittspreis von 25 Cents, soviel wie 1 Mk., in ungefähr sechs Wochen sich auf mehr als 10,000 Dollars belief. Der Katalog enthielt 1105 Nummern, Erzeugnisse der Kunst und Industrie aller Zeiten und aller Völker. Den Glanzpunkt bildete die Gemäldeausstellung, 85 Bilder moderner Künstler, meistens kleinere Genrebilder und Landschaften, wie sie sich zum Schmuck der Wohnung eignen und achtzehn Kunstfreunde hatten ihre Schätze dazu beigesteuert. Es war eine auserlesene Sammlung, nichts Schlechtes, kaum etwas Mittelmäßiges darunter und viele Werke der ausgezeichnetsten Künstler in den genannten Fächern. Schreyer, Rousseau, Daubigny, Meissonnier, Gérome, Zamacois, Fromentin, Fichel, Vibert, Brion, van Marcke, Knaus, Diaz, Alma Tadema, Detaille, Toulmouche, Merle, Doré, Ziem, Frère und Verboeckhoven waren glänzend vertreten. — Große Anziehung übte auch eine überaus reiche Sammlung der kostbarsten und auserlesensten alten Spitzen in nahe an 200 Proben, darunter viele Prachtexemplare der seltensten Art. Zu weit würde es führen, näher auf alle die Herrlichkeiten einzugehen, die sich hier in buntester Mannigfaltigkeit zusammengefunden hatten. Was nur in irgend einem Zweig der Kunst und Industrie durch Schönheit, Seltenheit, Kostbarkeit, Sonderbarkeit oder Alter bemerkenswerth ist, wurde von der Committee angenommen, und bei dieser Gelegenheit zeigte sich erst, welche Schätze sich hier aufgehäuft finden, erfreuliche Beweise des zunehmenden Sinnes für Kunst, Alterthum und höhere Industrie.

Vor Kurzem ist eine neue Kunsthandlung zu den bereits bestehenden gekommen, welche die Werke europäischer Maler einführen, Cottier & Co., bei denen man vorzügliche Bilder von Corot, Troyon, Duchatel, Diaz, Dupré, Michel, Maure, Toulmouche u. s. w. findet. Leider sind die Räume so ungünstig, daß man auf Gasbeleuchtung angewiesen ist, wodurch selbstverständlich der Genuß sehr beeinträchtigt wird.

Kunstliteratur.

§ Eine Geschichte der Malerei von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, herausgegeben von Alfred Woltmann, erscheint aufs reichste mit Holzschnitten illustrirt demnächst im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig. Die Bearbeitung der Geschichte der antiken Malerei hat der Herausgeber der auf diesem Gebiete bewährten Feder von Karl Wörmann überlassen, dessen Antheil an dem Gesammtwerke in der so eben ausgegebenen ersten Lieferung von sieben Bogen ziemlich vollständig vorliegt. Das ganze Werk, in Format und Ausstattung sich genau an Lübke's „Geschichte der Plastik" und dessen „Geschichte der Architektur" anschließend, ist auf 9 bis 10 Lieferungen berechnet, die in Zwischenräumen von zwei zu zwei Monaten erscheinen sollen. Daß wir von dem Biographen Holbein's eine wohl vorbereitete, reife Arbeit in geschmackvoller Form zu erwarten haben, ist von vornherein als ausgemacht zu betrachten. Wir wünschen demselben Glück und Ausdauer zu dem ebenso schwierigen wie dankenswerthen Unternehmen, mit dessen Vollendung die Kunstliteratur um ein längst als Bedürfniß empfundenes Handbuch reicher sein wird.

* **Ein neues Werk von Wilhelm Lübke.** Es wird gewiß den zahlreichen Verehrern des ausgezeichneten Kunstgelehrten eine willkommene Nachricht sein, daß demnächst aus der Feder Lübke's eine „Geschichte der italienischen Malerei vom 4. bis in's 16. Jahrhundert" im Verlage von Ebner & Seubert in Stuttgart erscheinen wird. Das auf zwei Bände berechnete, reich illustrirte Werk hat die Bestimmung, die Resultate der jüngsten Forschungen auf diesem Gebiete, welche namentlich seit der epochemachenden Arbeit Crowe's und Cavalcaselle's in ein neues Stadium getreten sind, den weiteren Kreisen der Gebildeten in leicht übersichtlicher Form darzubieten. Daß zu einer solchen Gestaltung des ebenso großartigen wie allgemein ansprechenden Stoffes kaum Einer den Beruf und die Fähigkeit in so hohem Grade besitzt, wie Lübke, bedarf nach den Erfolgen seiner Handbücher keines Beweises mehr. Von der siebenten Auflage des „Grundrisses der Kunstgeschichte" ist soeben in New-York eine englische Uebersetzung erschienen.

R. B. **A. F. Butsch' Bücher-Ornamentik der Renaissance.** Als ich in No. 12 des XII. Bds. dieser Blätter auf die große und werthvolle Sammlung von Bücher-Ornamentiken, Titelblättern, Randleisten, Vignetten, Initialen 2c., aus Italienischen, Deutschen und Französischen Druckwerken, vorzugsweise aus dem Zeit-Alter der Renaissance aufmerksam machte, welche Herr A. F. Butsch in Augsburg zusammengebracht hat, sprach ich den Wunsch aus, es möchte diese für die Wissenschaft wie für die Kunst-Industrie unserer Tage gleich interessante Sammlung vervielfältigt und neu herausgegeben werden. Dieser Wunsch ist schneller erfüllt worden, als ich gehofft hatte. Das erste Heft — es sollen deren vier mit mehr als hundert Tafeln erscheinen — einer solchen Publikation liegt in vortrefflichster Ausführung aus dem Verlage von G. Hirth in Leipzig vor. Die Ornamente sind durchaus Facsimile, mit Clichés gedruckt, welche auf zinkotypischem Wege hergestellt wurden. Die Anordnung ist gefällig und geschmackvoll; die ganze Ausstattung überhaupt sehr würdig. Zur Einleitung soll auf 8 bis 10 Bogen eine Geschichte der Bücher-Ornamentik gegeben werden. Da in unsern Tagen auch in Betreff der schönern Ausstattung der Bücher ein reges Bestreben sich bemerkbar macht, kommt diese Publication, welche eine unendliche Fülle der werthvollsten Motive und eine große Zahl direkt brauchbarer Vorbilder (davon wahrscheinlich auch Clichés abgegeben werden), gerade zur rechten Zeit. — Nach Abschluß des schönen Unternehmens kommen wir des Näheren darauf zurück.

Direktor C. F. Lessing hat sich auf Bitten seiner Freunde bereit erklärt, seine Handzeichnungen, sowohl Landschaftsstudien, als Skizzen zu Historienbildern, Portraits 2c. durch Lichtdruck zu veröffentlichen. Sicherlich wird man sich allerorts über dieses Unternehmen freuen. Wer jemals Gelegenheit hatte, einen Einblick in die kolossalen Schätze zu gewinnen, welche Meister Lessing im Laufe der Jahre gesammelt hat, wird der Ueberzeugung sein, daß sie nach allen Seiten hin anregend und befruchtend wirken müssen, wenn sie Künstlern und Kunstfreunden zugänglich werden.

Todesfälle.

Der Maler **Adolphe Viollet-Le-Duc**, Bruder des berühmten Architekten und Kunsthistorikers, geb. 1817 zu Paris, starb im März dieses Jahres daselbst.

Gilbert Scott, einer der angesehensten Architekten Englands, Erbauer der Nicolaikirche in Hamburg, ist am 27. März im Alter von 67 Jahren gestorben.

M. Claudius Jacquand, Genremaler, geb. 1805 in Lyon, ist am Anfang dieses Monats in Paris gestorben.

Konkurrenzen.

Sn. **Die Konkurrenz um die neue Petrikirche in Leipzig** hat ein über die Erwartung günstiges Resultat gehabt, günstig nicht allein in Bezug auf die Menge, sondern auch in Anbetracht der Güte der eingesandten Arbeiten. Vorherrschend waren selbstverständlich, da ein Centralbau vorgeschrieben war, die Kuppelbauprojecte. Schlanke, gedrückte und polygone Formen, romanische, gothische, Renaissance- und selbst Barock-Gedanken wechselten in bunter Fülle. Das Collegium der Preisrichter, aus Professor Nicolai (Dresden) und den Oberbauräthen von Hansen und Schmidt (Wien) bestehend, stellte zunächst 15 Entwürfe zur engeren Wahl, die in dem Gutachten des Preisgerichts eingehende Besprechung gefunden. Der erste Preis wurde sodann einstimmig dem Projekte der Architekten E. Giese und P. Weidner in Dresden, einem Kuppelbau mit reich gegliederter Choranlage, zugesprochen, den zweiten Preis erhielt August Hartel in Crefeld (gothisch mit Dachreiter, äußerlich sich mehr in Form des Langhauses darstellend), den dritten endlich Hans Griesebach in Wiesbaden, dessen Entwurf mit dominirendem achteckigen Mittelthurm und vier Eckthürmen auf die romanischen Kathedralkirchen der Rheinlande hinweist.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Aus den permanenten Ausstellungen in Düsseldorf.** Die ideale Kunst, deren Wurzeln allmählich abzusterben schienen, beweist seit einiger Zeit wieder ihre unversiechbare Lebenskraft durch eine Anzahl historischer Werke, welche an verschiedenen Orten entstehen. Als ein schöner Beweis dieses neuen Aufschwungs gilt auch das Bild von Hugo Louis aus Rom. „Brutus zeigt dem Volk von Collatio den Leichnam der Lucretia und regt dasselbe dadurch zum Aufstand an“. Der Gegenstand ist ein echt dramatischer und entspricht der klassischen Definition des Tragischen, dasselbe solle Furcht und Mitleid erwecken. Zugleich eignet er sich ganz besonders zur bildlichen Darstellung und läßt sich deutlich in Form und Farbe aussprechen. Auch wer die Geschichte nicht kennt, wer nicht wissen sollte, daß Lucretia, nachdem ihr von Sextus, dem Sohn des Tarquinius superbus die Ehre geraubt worden, sich selbst den Tod gab, sieht in der schönen Leiche, die von zwei Männern emporgehoben wird, das unschuldige Opfer einer Gewaltthat; nicht minder belehrt uns Ausdruck und Geberde des in voller Wehr dastehenden Brutus, der mit beiden Händen auf jene zeigt, über die weitgreifende Wirkung, welche der Tod des edlen Weibes haben wird. Die Aufregung der versammelten Menge sagt uns, diese Katastrophe werde noch eine andere, das ganze Volk berührende, nach sich ziehen. Die großartige Architektur, die Säulen und Hallen, das kolossale Götterbild und die breiten Freitreppen versetzen uns gleichsam auf das Welttheater und geben uns einen Begriff von der Tragweite des Geschehenen. Ein trüber Himmel, ganz in Harmonie mit den Gefühlen und Leidenschaften der Umstehenden, überspannt das Ganze und hängt unheilschwanger über dem von einer aufgeregten Menge angefüllten Forum. Der Scirocco, der heiße afrikanische Dunst, wird die gährenden Empfindungen reifen; bald wird der Schwüle Blitz und Donner folgen, die das römische Königthum zerschmettern. So befinden wir uns also vor diesem Bilde in wahrhaft dramatischer Spannung. Wir glauben das Klagen der auf den Freitreppen knieenden Weiber und Kinder zu hören, den Schwur des Greises am Altar, das Rachegelübde der Männer, das Klirren der kurzen römischen Schwerter, kurz den ganzen Aufruhr des empörten Volkes. Vor einem Kunstwerk, in welchem die Hauptsache erreicht ist, wird es schwer, irgend einen Tadel auszusprechen, sei er auch ein gerechter. So widerstrebt es uns fast, der etwas rohen Darstellungsweise einiger Gestalten, der Verhältnißfehler, der Vernachlässigung einzelner Glieder und Gewänder zu gedenken, so wie der allzu dumpfen, trüben Farbe, welche, unbeschadet des melancholischen Totaleindrucks, doch durchsichtiger hätte gehalten werden können. — In andere Zeiten und auf einen anderen Schauplatz führt uns ein zweites historisches Gemälde, welches in unserer Stadt selbst entstanden ist: der Marsch des Herzogs von Wellington von Quatrebras nach Waterloo. Der junge Künstler Crofts ist Engländer, aber in der Düsseldorfer Schule ausgebildet. Obgleich in der äußern Erscheinung so ganz verschieden, hat dies Bild doch durch den echt historischen Sinn, welcher in demselben waltet, einen Berührungspunkt mit dem vorhergenannten. Der geschichtliche Vorgang springt auch hier klar in's Auge, die Bedeutung desselben ist richtig betont, unnützes Beiwerk überwuchert nicht die Hauptsache, die rein und ungestört auf das Gemüth wirken kann. Der Inhalt des Bildes ist folgender: Wellington tritt nach einem unentschiedenen Kampf bei Quatrebras, in welchem die Franzosen unter Ney's Anführung sich mit großer Energie auf die Engländer stürzten, und ihrer immer mehr anwachsenden Uebermacht mannhaft widerstanden, seinen Marsch nach Mont St. Jean an. Am folgenden Tage wurde in dieser Gegend die große Schlacht von Waterloo geliefert. Wir sehen also in den englischen Truppen eine Heeresmasse vor uns, die den Sieg noch nicht auf ihre Fahnen schreiben kann, ebenso wenig aber eine Niederlage erlitten hat Dies Gleichgewicht der Gefühle könnte das Bild uninteressant machen, wenn der Künstler weniger Genialität besäße. Auch der Herzog von Wellington ist nicht geeignet, das Herz zu erwärmen und Theilnahme einzuflößen. Eine solche Persönlichkeit, kalt, steif und verschlossen, als Hauptfigur darstellen zu müssen, das erscheint uns eine undankbare Aufgabe. Wie leicht hat es dagegen ein Künstler, der den Heldengreis Blücher oder den Schlachtendämon Napoleon zum Mittelpunkt seines Bildes machen darf! Eine besondere Wirkungskraft hat auch Crofts dem englischen Heerführer nicht verleihen können, wohl aber hat er ihn so charakteristisch als möglich dargestellt. Auf einem ins Bild hineinlaufenden Weg kommt er uns, von einem braunen Pferde getragen, in strammer Haltung, gerade entgegen. Dem Gardekavallerieregiment, mit prächtiger rother Uniform, welches neben der Straße hält und ihn mit Hurrahrufen begrüßt, dankt er feierlich und gemessen. Sein Stab umgiebt ihn, und hier begegnen wir trefflichen Charakterköpfen. In seinem Gefolge sehen wir unter andern einen höheren Offizier, von dem Regiment braunschweigischer schwarzer Husaren, deren Herzog in der Fülle seiner Jahre und seines Ruhmes bei Quatrebras gefallen war. Eine lange Infanteriekolonne folgt den Hauptpersonen. Wir können sie über das hügelige Terrain fort bis an den Horizont verfolgen. Diese unabsehbare Schlangenlinie scheint auf- und abzuwallen, wie man es beim Marschiren von Infanteriemassen beobachtet. Die nach der entgegengesetzten Seite abfahrenden Geschütze, sowie die Richtung des vorhergenannten Garderegiments thun dar, daß die Artillerie und Kavallerie bestimmt sind, dem vorbeimarschirenden Fußvolk den Rücken zu decken und einen Ueberfall der auf den fernen Hügeln erscheinenden Franzosen abzuwehren. Der Schwerpunkt, nicht des militärischen, wohl aber des rein menschlichen Interesses, liegt in der Gruppe französischer Gefangener von allen Waffengattungen, welche auf der rechten Seite des Bildes, an einer Kapelle, wo gerade ein Verwundeter verbunden wird, vorbeiziehen. Einer jener Bergschotten, welche am folgenden Tage durch ihre kaltblütige Tapferkeit so hohen Ruhm erwerben sollten, eskortirt diese Truppe. Seine kräftige Gestalt, sein froher Blick und die poetische Tracht machen ihn zur Lieblingsfigur des Beschauers. Zu diesem Bilde der Lebenskraft und des freudigen Selbstgefühls geben die Gefangenen den wirksamsten Gegensatz ab, nicht allein durch ihre Gesichtszüge, Karnation, Haare und Bärte, sondern auch durch den trüben Ausdruck, in welchem sich gleichsam die Niederlage des folgenden Tages schon vorausspiegelt. Besonders rührend ist ein alter Kavallerist, welcher im weißen Mantel baarhaupt dahergeht. Den Helm trägt er in der schlaff herabhängenden Hand, indeß unter seinen Haaren Blut hervorquillt und die schmerzlich zusammengezogene Stirn überrieselt. Dieser Mann mag die Eisfelder der Beresina gesehen haben und mit allen Schrecken des Krieges vertraut sein, indeß der Jüngling, welchen ein Engländer mitleidig aus seiner Feldflasche trinken läßt, wohl

bei Quatrebras zum erstenmal im Gefecht war, und die Wunde an der Hand die erste ist, welche er erhalten hat. Düster wie die Gestalten der Gefangenen ist auch der Himmel, von dem in der Ferne schon Regenschauer herabströmen, Vorboten des fürchterlichen Wetters, welches die Nacht und den ganzen folgenden Tag dauern sollte. Der Wind beugt die auf der fernen Höhe stehenden Pappeln. Die Landschaft ist hier wieder ebenso klar gedacht, die Truppenmassen so richtig auf dem Terrain vertheilt, Stellung und Bewegung derselben so deutlich wiedergegeben, wie wir es bei Crofts gewohnt sind; dasselbe gilt von den Pferden; die Schimmel des Kavallerieregiments können als ein Muster korrekter Zeichnung dienen und sind von einem natürlichen Leben, welches wir selten bei diesen Thieren in Schlachtenbildern finden. — Mit gleicher Anerkennung als dieser beiden Kunstwerke läßt sich nicht der letzten Bilder des Herrn Prof. H. Wislicenus gedenken. Dieselben schließen den Cyklus von Gemälden, die vier Jahreszeiten ab, für das Nationalmuseum in Berlin bestimmt. Leider erreichen diese jüngsten Schöpfungen, „Herbst und Winter" nicht die früheren, und bleiben weit hinter dem „Frühling" und „Sommer" zurück, welche im vorigen Jahre hier ausgestellt waren. Am peinlichsten überraschte uns die Darstellung des Herbstes, bei welcher den Künstler sein oft bewährtes Kompositionstalent verlassen zu haben scheint, während der Mangel an Farbensinn und die unvollkommene Durchbildung der Formen sich um so fühlbarer machen. Um so mehr fällt dies auf, als wir ein Streben nach besonderem Glanz und Schmelz bemerken, eine Absicht durch Makart'schen Ueberfluß zu bestechen. Selbst der jetzt so beliebte Hund, hier nur der Kopf ganz vereinzelt sichtbar, fehlt unter den zahllosen Früchten nicht. Warum, fragen wir uns, verlassen Künstler ihre alten Bahnen, in denen sie durch eigenthümliches Talent wirkten, um sich durch geborgte Vorzüge zu einem neuen Glanz verhelfen zu wollen? Sie büßen damit die Anerkennung der Ernstdenkenden ein, ohne die Gunst des großen Publikums zu gewinnen, da sie doch eben ihre blendenden Vorbilder, die anders begabt und anders geschult sind, nicht erreichen können Wäre es nicht besser, die gründliche Durchbildung im Sinne der ursprünglichen Erfindung zu erstreben, durch eine harmonische, ernste Farbe, welche eben, weil sie anspruchslos ist, nicht die Kritik herausfordert, den gerechten Ansprüchen unserer Zeit zu genügen, als ein modernes Feuerwerk loszulassen, das gänzlich mißlingt? In der Darstellung des Winters ahnen wir noch eine ursprünglich geistvolle Komposition, aber gerade hier wirkt der Widerspruch von Idealismus und Realismus besonders störend ein. Die ganz naturalistisch gehaltenen Pelze, der beschneite Baumzweig am Boden, passen nicht zu den nackten Armen und Füßen der Hauptfigur. Es friert uns bei ihrem Anblick. Das blasse, in eine wollene Decke eingeschlagene Kind, zwischen den Knien der Frau, müssen wir uns als krank denken, denn wie könnte es sonst so von der Kälte leiden, während doch ein anderes, nur wenig älteres, baarhaupt sehr munter von der Jagd heimkehrt. Die Frau, welche sich weder um das eine, noch das andere kümmert, macht mit ihrem wächsernen Gesicht den Eindruck einer Lebendigtodten. Bei ihrer Scheinexistenz hat sie es wohl nur noch auf eine schöne Stellung ihres Armes abgesehen, der allerdings etwas besser, als der des Herbstes, welcher in Form und Farbe gleich peinlich berührt, gerathen ist. Auch ist ihre gedunsene Blässe immer noch der unnatürlichen Röthe des Herbstes vorzuziehen. Was Wunder aber auch, daß ein Kopf, welcher mit einem wahren Pack von Früchten beladen ist, so häßlich glüht! Möchte der geistvolle Künstler doch so rasch als möglich auf diesem falschen Pfade umkehren!

Kunstausstellung in Rom. Man schreibt der Kölnischen Zeitung unterm 7. April: Es ist nunmehr bereits einige Tage her, daß die Ausstellung von Gemälden und Bildhauerarbeiten in dem großen Saale des Palazzo Caffarelli, des deutschen Gesandtschaftsgebäudes, eröffnet ist. Unsere deutschen Künstler erfreuen sich in Rom keiner staatlichen Unterstützung und Beihülfe wie die französischen, die spanischen und zum Theil auch die aus Oesterreich-Ungarn. Sie reisen nach dem Heimatlande der Kunst und richten sich dort ein aus eigenen Mitteln, so gut sie eben können. In der ewigen Stadt lebt es sich wohl und glücklich auch auf bescheidenem Fuß, aber die Beschränktheit des Privatbudgets kann natürlich nicht umhin, über die Gränzen des Privatlebens des Künstlers hinaus auf die Wahl seiner Vorwürfe und die dem künstlerischen Schaffen zu steckenden Grenzen einzuwirken. Der Gedanke der Ausstellung ist zudem unter den von unserem kunstliebenden Botschafter ausgehenden Anregungen rasch gefaßt und in kurzer Zeit ausgeführt worden. Es hat Niemand Zeit gehabt, für die Ausstellung eigens zu arbeiten. Was eben vorhanden und fertig war, wurde hingeschickt. Endlich finden sich immer bei solchen Gelegenheiten Künstler, die glauben, es Gott sei Dank nicht nöthig zu haben, Ausstellungen zu beschicken, und die Concurrenz mit jüngern auch dann vermeiden zu dürfen glauben, wenn es sich außer dem künstlerischen noch um patriotische Zwecke handelt. Von allen diesen Gesichtspunkten muß man ausgehen, um gegen die Ausstellung nicht ungerecht zu werden. Sie hat es bis zu 95 Nummern gebracht: 21 Aquarelle, 43 Oelbilder, 31 Skulpturen. Werke des großen Stiles sind keine ausgestellt, höchstens unter den Skulpturen in Form kleiner Entwürfe. Aber Alles in Allem macht doch einen ganz vortheilhaften Eindruck und zeugt von solidem Fleiße und zum Theil auch von gutem Talent. Alles Uebrige schlägt nach allgemeinem Urtheile eine Portraitbüste von Karl Begas aus dem Felde, der außerdem noch vier recht wackere Arbeiten ausgestellt hat. Ein trinkender Knabe von Corfers wird ebenfalls als eigenartig und vollendet in der Form angesehen. Anklang finden ferner die von Spieß aus Würzburg ausgestellten Portraitbüsten. Unter den Aquarellen findet ein von R. Werner herstammendes, ein Mädchen an der Fontaine darstellend, ungetheilte Anerkennung. Uebrigens soll hier keine Kritik geübt, sondern nur die Vox populi wiedergegeben werden, als kleine Belohnung für die um die Ausstellung verdienten Künstler. Dazu gehören außer den Genannten: Corrodi (Vater) mit vier Aquarellen, Zileke, ebenfalls in dieser Gattung auftretend, von den Oelmalern Otto Brandt, unter Anderem ein allerliebstes Kinderköpfchen ausstellend, Corrodi (Sohn) mit Landschaftsbildern aus Mittelitalien und Venedig, Gurlitt, Nerly (Sohn), Welsch, Steinhardt, Lindemann-Frommel u. A., und von den Bildhauern Dausch, Ezetiel, Kalmsteiner, A. Sommer.

Vermischte Nachrichten.

Das Museum zu Schwerin, welches seit dem 1. April v. J. im Bau begriffen ist und in diesem Jahre wahrscheinlich schon unter Dach kommt, wird, wie wir bereits früher kurz berichtet haben, auf dem „Altengarten", in der Nähe des großherzoglichen Residenzschlosses errichtet und von der Hauptfronte einen imposanten Anblick gewähren. Es wird nach den Entwürfen und unter Leitung des großherzoglichen Hofbauraths Willebrand bei Mitbenutzung der an dieser Baustätte vorhandenen, früher zu einem Palastbau bestimmt gewesenen Fundamente im griechischen Stile erbaut und äußerlich mit ornamentalen und figurenreichen Darstellungen geschmückt werden. Das Gebäude wird auf einem ungefähr 2,25 Meter hohen Unterbau 1, 2, und im Mittelbau theilweise 3 Geschosse erhalten und die gesammten großherzoglichen Kunstsammlungen und auch die Alterthümersammlung in sich aufnehmen. Vor der Hauptfronte des Museums befindet sich das Denkmal des Großherzogs Paul Friedrich, ein Standbild, von Rauch modellirt, mit der Widmung: „Ihrem Paul Friedrich, das dankbare Schwerin, 1859". Von diesem Denkmal führen rechts und links Rampen bis zur Höhe des Unterbaues zu einem geräumigen Plateau. Von diesem führt die aus 37 Stufen bestehende ungefähr 13 Meter breite Haupttreppe zu dem von 6 ionischen Säulen getragenen Portal mit Vorhalle zum zweiten oder Hauptgeschoß. Das ungefähr 4,50 Meter vorspringende Portal enthält eine Unterfahrt, von welcher man zum Erdgeschoß gelangt. Die Verbindung zwischen beiden Geschossen ist im Innern durch Treppen am Vestibül vermittelt. Das Erdgeschoß ist bestimmt, die Alterthümersammlung, die Kupferstichsammlung und die plastischen Kunstwerke aufzunehmen, während im 2. Geschoß die Gemäldesammlung unterzubringen sein wird. Im 3. Geschoß, und zwar in einem Theile des Mittelbaues werden Maler-Ateliers mit Oberlicht geschaffen, während die Säle im Erdgeschosse und an der Vorderfronte

im Hauptgeschoß hohes Seitenlicht erhalten. Die im Hauptgeschoß nach hinten gelegenen Säle können sämmtlich mit Oberlicht versehen werden. So werden denn endlich die hiesigen nicht unbedeutenden Kunstschätze eine würdige Unterkunft finden und hoffentlich wird sich hier dann auch auf diesem Gebiete ein reiches Kunstleben entfalten. △

Zeitschriften.

The Academy. No. 308. 309.
The excavations at Olympia. — The Cambridge Rembrandts, von F. Wedmore. — Amand-Durand, Oeuvre de A. Mantegna, von H. Wallis. — Rayet u. Thomas, Milet et le Golfe Latmique, von A. S. Murray. — Sir George Gilbert Scott †. — M. Allemant's Egyptian collection, von A. B. Edwards. — The excavations at Olympia.

L'Art. No. 170. 171.
Silhouettes d'artistes contemporains: Le peintre et graveur F. Braquemond, von Ph. Burty. — L'art au Musée ethnographique, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Charles Le Brun et son influence sur l'art décoratif, von A. Genevay. — Un précurseur, von L. Mancino. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 26. 27.
Der optische Massstab in den bildenden Künsten. — Neues in der Berliner Bauausstellung.

Chronique des arts. No. 13. 14.
Le legs de la comtesse Duchatel. — Le don de His de la Salle au musée du Louvre, von L. Gonse. — L'art au théâtre.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 250.
Diane de Poitiers et son gout dans les arts, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — Une visite aux musées de Londres en 1876. La National Gallery: Hobbema, Ruisdael, von Reiset. (Mit Abbild.) — Alfred Stevens, von C. Lemonnier. (Mit Abbild.) — Les peintres-graveurs en 1878. Albums-Cadart, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — L'état civil des maitres hollandais: Les Palamedes, von H. Havard. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 6.
Le bronze galvanoplastique, von A. Schoy. — Exposition au cercle artistique à Anvers. — Eaux-fortes belges modernes. — Exposition universelle. von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 16. 17.
Die Bildschnitzerschule von Chr. Magnussen in Schleswig, von R. Steche. — Nürnberg: Ein deutsches Handelsmuseum. — St. Gallen: Das neue Museum. — Zur Geschichte der Glasmalerei im Mittelalter, von Dr. Kuhn. — Nürnberg: Schlagintweit-Sakülinski'sche Sammlung; Florenz: Marchese L. Ginori und die Porcellan-Fabrikation.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 151.
Die Betheiligung des Oesterr. Museums an der Pariser Weltausstellung 1878. — Zur Heraldischen Ausstellung.

Formenschatz der Renaissance. 11. Heft.
Façade der Certosa bei Pavia; Details aus ders. — Ein zweites Blatt der Glasmalereien des Giovanni da Udine. — Seb. Serlio: Plafonddekoration. — H. Holbein d. Jüng.: Zwei Dolchscheiden; Ein Blatt aus den getuschten Federzeichnungen mit Darstellungen aus der Passion Christi, von dems. — J. Bink, Brustbild des Dänenkönigs Christian III. — Entwurf einer Orgel, aus den sogen. „Goldschmiedsrissen" im Museum zu Basel. — H. Mielich: Skizze zu einem Brustharnisch.

The Portfolio. No. 4.
Etchings from pictures by contemporary artists: C. Schloesser. (Mit Abbild.) — Etchings by the great masters: Rembrandt. (Mit Abbild.) — The schools of modern art in Germany: The rise in Rome, von J. Beavington Atkinson. (Mit Abbild.)

Inserate.

Während der Abwesenheit des Herausgebers sind Zuschriften für die Redaktion lediglich an den unterzeichneten Verleger zu adressiren.

E. A. Seemann.

Hierzu eine Beilage der Verlagsbuchhandlung von E. A. Seemann in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

25. April



Nr 28.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Makart's „Einzug Karl's V. in Antwerpen. — Neue Erwerbungen des Berliner Museums. — Hirth's Formenschatz der Renaissance. — Dr. Schlie. — Dresden: Sächsischer Kunstverein. — Ausstellungen: Düsseldorf; Schwerin; Stuttgart. — München: Pariser Weltausstellung. — Inserate.

Makart's „Einzug Karl's V. in Antwerpen".

. . . . „Cet exemple est d'un esbattement qu'on prit à Blois à l'entrée de roi Henri deuxième de son nom, de faire despouiller nombre de femmes de leurs vêtements et estant toutes nues les faire monter sur des boeufs et sur iceux en tel équipage faire leurs monstres partout on sembloit bon à Messieurs qui les suivoient faisant office de picque-boeufs" . . . . Dieses Stück Chronik des ehrsamen Henri Estienne, welches einem reizenden Bilde A. Scheffer's aus dem Pariser Salon von 1861 zum Vorwurfe gedient hat, hätte Makart, seiner ganzen Anlage nach, sicherlich weit besser illustriren können, als die von ihm völlig mißverstandenen Mittheilungen Dürer's über den Einzug Karl's V. in Antwerpen. Der französische Chronist macht ganz ehrlich die „femmes estant toutes nues" zur Hauptsache des Bildes; Makart hat, bei seinem Mangel an Geist und historischem Sinn, dasselbe einem Stoffe gegenüber thun müssen, für den eine andere Behandlung nicht bloß entsprechend, sondern geradezu geboten erscheint. Der Nürnberger Meister, welcher auf seiner niederländischen Reise wie ein „großer Herr" empfangen wurde, erzählt in seinem Tagebuche*), daß er Anfangs August 1520 in der Werkstätte der Maler im Zeughaus zu Antwerpen den Triumphbau herrichten sah, durch welchen man den König Karl einführen soll. Dieses Werk, fährt Dürer fort: ist vierhundert Bögen lang und ein jeder 40 Schuh weit und wird auf beiden Seiten der Gasse aufgestellt, hübsch geordnet, zwei Stockwerke hoch; darauf wird man die Schauspiele aufführen. Dies kostet zusammen von den Schreinern und Malern 4000 Gulden und ist dies Werk in Allem überaus kostbar gemacht. An einer späteren Stelle bemerkt Dürer: „Ich habe einen Stüber für das gedruckte „Einreiten zu Antwerpen", wie der König mit einem köstlichen Triumph empfangen wurde — da waren die Pforten gar kostbar verziert — mit Schauspielen, großer Freudigkeit und so schönen Mädchengestalten, dergleichen ich wenig gesehen habe". Vervollständigt werden diese flüchtigen Notizen durch eine oft reproducirte und auch in Thausing's Biographie Dürer's (S. 421) übergegangene Erzählung Melanchthon's, welcher aus Dürer's Munde von den herrlichen Schauspielen vernommen hatte, die der Maler in Antwerpen gesehen habe, und wie in den offenbar mythologischen Gruppen die schönsten Jungfrauen ausgestellt gewesen wären, fast ganz nackt und bloß von einem dünnen und durchsichtigen Schleier umhüllt. Der junge Kaiser habe zwar die Mädchen keines Blickes gewürdigt, Dürer**) aber sei gern herangekommen, sowohl um zu sehen, was vorgestellt werde, als auch um den vollendeten Wuchs der Jungfrauen genauer zu betrachten, oder, wie er sich ausdrückte: Doch, weil ich ein Maler bin — „aliquantulum inverecundius circumspexi." Diese Angaben,

*) Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime 2c. von Moriz Thausing, Wien 1872, S. 83 und 95.

**) Das rechnet Melanchthon dem zwanzigjährigen Kaiser als „Haupttugend" an; wenn man aber bedenkt, daß Karl V. durchaus kein Kostverächter war, so möchte man in dieser unnatürlichen Enthaltsamkeit eher einen Beweis jener staatsklugen Selbstbeherrschung erblicken, von welcher der Kaiser schon in früher Jugend auffallende Proben gegeben hat.

im Zusammenhange mit der ausführlichen Beschreibung, welche Dürer in seinem Reisetagebuche*) über eine große Procession zu Antwerpen „am Sonntag nach Mariä Himmelfahrtstag" gibt, enthalten alle Elemente, aus denen ein der Wirklichkeit entsprechendes farben- und gestaltenreiches Bild hätte geschaffen werden können. Was Makart aus einem so dankbaren Stoffe, wie er für das historische Genre selten in gleicher Brauchbarkeit zu finden ist, gemacht hat, ist ein planloses, jeglicher Auffassung und Logik baares Conglomerat von Figuren, deren unbestreitbarer Reiz ausschließlich in den spezifischen koloristischen Qualitäten gesucht werden muß.

Man sollte meinen, daß ein solcher Gegenstand gleichsam von selbst und ohne sonderliche Gehirnarbeit des Malers zum mindesten den Anstrich eines Historienbildes annehmen müßte; bei Makart durfte man dies umsomehr voraussetzen, als er die wesentlichsten Elemente seines Gemäldes durch eigene Anschauung kennen gelernt hatte. Allein es scheint, daß er anläßlich der Rubensfeier vergeblich in Antwerpen gewesen, vergeblich die dortige Architektur und die Art, wie in der Scheldestadt Festaufzüge sich entwickeln, gesehen; es scheint, daß ihm gelegentlich seines Aufenthaltes in Madrid der großartige historische Charakter, welchen Tizian seinem Reiterporträt Karl's V.**) zu verleihen gewußt, ebenso wenig zum Bewußtsein gekommen sei, wie die tiefe Beseelung des Dürer'schen Selbstporträts in der Münchener Pinakothek, vor welchem Makart während seiner Lehrjahre ja unzählige Male gestanden haben muß. Mit richtigem Instinkt hat der Maler die Reiterfigur des Kaisers so angebracht, daß sie räumlich den Mittelpunkt der Darstellung bildet und den ersten Blick des Beschauers an sich zieht; aber es verweilt auch nur der erste Blick auf der Hauptfigur. Denn sofort wird man ihrer geistigen Bedeutungslosigkeit, ihrer knochenlosen Schlaffheit, ihrer unschönen Haltung, ihres gänzlichen Mangels an Porträtähnlichkeit und ihrer völligen Wirkungslosigkeit selbst in malerischer Beziehung inne; man sucht sofort unwillkürlich nach dem, was sich der Maler als Hauptsache der Darstellung gedacht haben mochte. Und man braucht wahrlich nicht lange zu suchen. Denn die malerische Architektur der Scheldestadt von 1520, welche einen so prächtigen Rahmen für das Einzugsbild abgegeben hätte, ist nicht zu sehen und würde nicht hin und wieder aus dem Farbengewoge etwas auftauchen, das wie ein Fenster oder ein Balkon aussieht, so wüßte man nicht, daß der Vorgang in einer Straße sich abspielt; die herkömmlichen Figuren beim Einzuge eines Monarchen aus jener Zeit fehlen und selbst die kaiserliche Umgebung kommt nicht zum Vorschein; die perspektivische Entwicklung eines Festzuges überhaupt ist in dem planlosen Gedränge der Figuren kaum zu erkennen, und was schließlich als Augenpunkt übrig bleibt, das sind einige nackte und einige bekleidete Frauengestalten. Um diese zur Erscheinung zu bringen, ist das riesige Stück Leinwand bemalt worden; sonst hat es keinen Zweck. Deßhalb wurde Kaiser und Reich heraufbeschworen, deshalb alle Costümsammlungen geplündert, deßhalb die patrizischen Jungfrauen der „herrlichsten Stadt der Christenheit" zwischen Rosse und Landsknechte nackt auf das holprige Straßenpflaster gesetzt, deren Schmutz der zarte Fuß der Schönen treten muß, deßhalb endlich kein geringerer Augenzeuge hingestellt, als Albrecht Dürer, welchem da zugemuthet wird, etwas zu sehen, was sich auf diese Weise — nicht zugetragen.

Aber lassen wir das Bild gelten wie es ist! Verzichten wir darauf, in demselben auch nur eine jener historisch zugeschnittenen Theaterscenen zu erblicken, wie sie Makart im Atelier Piloty's gesehen, und betrachten wir es bloß vom technischen Standpunkte aus. Da ist nicht zu bestreiten, daß der Maler in gewissem Sinne große, ja überraschende Fortschritte gemacht hat. Sein neuestes Werk ist vielleicht das erste, in welchem der Künstler über den Zusammenhang der Figuren nachgedacht und in die Komposition Verständlichkeit, wenn auch nicht Klarheit zu bringen gewußt hat. Es ist wahr: man versteht nur zu sehr, daß Makart nicht die geistige Potenz besitzt, um einen solchen Stoff auszugestalten; allein man weiß diesmal doch, was vorgeht und was dargestellt werden soll. Die einzelnen Figuren vollends ragen weit über alle bisherigen Schöpfungen des Künstlers hinaus. Zum ersten Mal vielleicht läßt sich feststellen, daß Makart sich auf's Zeichnen eingelassen, daß er den Akt genauer angesehen, stellenweise sogar studirt hat. Das schließt nicht aus, daß noch recht zahlreiche und mitunter sogar gewaltige Zeichenfehler vorkommen — als auffallendstes Beispiel sei der unverhältnißmäßig große, aus dem Bilde im rechten Vordergrunde herausschreitende Armbrustschütze erwähnt, dessen Bewegung geradezu unmöglich ist — allein im Großen und Ganzen sind jene zeichnerischen Ungeheuerlichkeiten geschwunden, welche früher die Makart'schen Bilder so sehr benachtheiligten. Am fühlbarsten ist diese Besserung in den nackten weiblichen Figuren, welche allerdings nicht tadellos correkt, aber doch größtentheils richtig und mit einer gewissen Sicherheit in der Linienführung, sowie mit einer wohlberechneten Abwechslung in den Stellungen entworfen sind, die wir, offen gestanden, nach den bisherigen Erfahrungen Makart gar nicht zugetraut haben.

Auch in koloristischer Beziehung dürfen wir, wenn auch mit einer gewaltigen Einschränkung, Fortschritte

*) Ebendaselbst S. 86.

**) Dieses Porträt stellt den Kaiser in der Schlacht von Mühlberg, also auf der Höhe des Mannesalters dar; die Haltung desselben ist jedoch so charakteristisch, daß Nichts näher gelegen hätte, als die Benützung des Madrider Bildes.

verzeichnen. In früherer Zeit suchte Makart den koloristischen Effekt auf rein elementarem Wege; er stimmte die Farben zu einem allerdings mächtigen und berauschenden Accorde, allein auf die Richtigkeit und Qualität der einzelnen Töne kam es ihm gar nicht an. Ob es wirklich himmelblaue Rosen und blaßviolette weibliche Gliedmaßen gibt, darum kümmerte er sich nicht; er brauchte diese Töne zum „Zusammenstimmen“ und er nahm sie. Diesmal hat er, von wenigen Fehlern abgesehen, sich bemüht, den Farbenaccord nach den einzelnen richtigen Tönen zu gestalten und nicht das frühere umgekehrte Verfahren einzuschlagen. So ist das Bild auch hinsichtlich der Farbe verständlicher geworden, als die früheren Arbeiten des Künstlers, und namentlich das Fleisch, das früher in allerhand falschen, ungesunden Tönen zu schillern pflegte, hat diesmal einen Anstrich von Leben, wenn auch nicht jene vlämische Kraft und Frische, die Rubens für alle Zeiten charakterisirt hat und die nachzuempfinden so leicht ist. Auch diesmal zeigt sich Makart stellenweise als Farbenzauberer. Einzelne Details — beispielsweise das wappengeschmückte Banner Antwerpens, welches ein berittener Herold emporhebt, ein altflandrischer Teppich, der von einer Brüstung herabhängt und mehrere weibliche Gewandungen — sind coloristische Virtuosenstücke, die ihm heutzutage kaum Jemand nachmalt; allein der frühere Farbengeist scheint verraucht zu sein. Als Makart mit seinen ersten bedeutenden Bildern, den „modernen Amoretten“ und der „Pest in Florenz“, auftrat, hatte er wirklich eine specifische, nur ihm eigenthümliche Art des Sehens und der Farbe. Er machte von dieser Gabe unbewußt Gebrauch, ohne coloristische Prinzipien gesucht oder gar fixirt zu haben; was er bot, waren märchenhaft reizende Farbenvisionen, die im Bilde festzuhalten ihm gegönnt war. Und in diesem unbewußten, visionären Ausdrucke der Farbe ist der ungeheuere Eindruck begründet, welchen die ersten Schöpfungen Makart's ausübten. In den späteren Bildern wurde diese coloristische Ursprünglichkeit immer schwächer; das neueste Werk vollends bekundet gesuchte, ja studirte Anwendung der Farben. Dadurch ist das Colorit allerdings der Wirklichkeit entsprechender und verständlicher geworden; allein es hat ein gut Stück von seiner Eigenart eingebüßt. Stellenweise merkt man schon, daß dem Künstler einzelne Farbenmischungen, die ihn früher charakterisirten, nicht von der Palette flossen, sondern daß er sie absichtlich in das Bild hineintrug; wie sehr darin ein Rückschritt liegt, brauchen wir nicht erst hervorzuheben. Bedeutendere Coloristen, als Makart, und Künstler, die in einer Epoche lebten, welche an sich naiver geartet war, sind auf diesen Abweg gerathen; ein Schritt weiter auf solcher Bahn, und man wird von Makart's Farbe sagen müssen: „Zum Teufel ist der Spiritus, die Manier ist geblieben!“

Ein Wort noch über die „Sensation“, welche das besprochene Bild in Wien hervorgerufen, denn auch dieses äußerliche Moment gehört zur Charakterisirung der Makart'schen Richtung. Es ist bekannt, daß der Künstler seit seiner Ansiedlung in Wien mit besonderer Vorliebe in jenen Kreisen verkehrt, welche den Inbegriff der „Gesellschaft“ in sich zu vereinigen glauben. Wie das gekommen und von welcher Art dieser Verkehr ist, gehört nicht hieher; genug an dem, daß der Künstler sich veranlaßt fand, sein Bild zu einer Galerie aller schönen oder auffallenden Gestalten zu machen, die ihm in jenen Kreisen des Wiener Lebens begegnen. An und für sich ist dawider nichts einzuwenden; doch müssen die Porträtfiguren nicht mit ostentativer Absichtlichkeit als Selbstzweck hingestellt, sondern im Rahmen des Ganzen angemessen verwendet werden. Wie leicht und zwanglos dies sogar Angesichts ganz disparater Elemente geschehen kann, beweist beispielshalber Paul Veronese's „Hochzeit zu Cana“ im Louvre, bei welcher viele Souveräne Europa's, den Großsultan inbegriffen, und eine Anzahl berühmter Zeitgenossen zu Gast sitzen. Makart nun hat sich an das Beispiel nicht gehalten, sondern die modernen Köpfe, so wie sie sind, ruhig über Costüme des sechzehnten Jahrhunderts gesteckt, sofern sie überhaupt auf bekleideten Körpern ruhen. Diese bekannten Gesichter aufzusuchen und sich an ihrem positiven oder negativen Costüme zu ergötzen, war selbstverständlich für das Publikum, welches das großstädtische Privilegium der Neugierde für sich in Anspruch nimmt, obligat; nicht bloß im high life, sondern auch in jenen Schichten, welche unterhalb der „obersten Zehntausend“ liegen, mußte man das Bild gesehen haben. Daraus zumeist ist der ungeheuere Zulauf zu erklären, den das Künstlerhaus plötzlich aus ganz Wien fand; das künstlerische Interesse kam gegenüber dem lokalen kaum in Betracht, obwohl viele der guten Wiener und der hübschen Wienerinnen, die sich vor dem Bilde damit unterhielten, zu den einzelnen Gestalten die Namen der Urbilder zu suchen, die Kunst zum Vorwande dieses bedenklichen Kunstgenusses genommen haben.

Oscar Berggruen.

Neue Erwerbungen des Berliner Museums.

Nach längeren Unterhandlungen ist es der Generaldirektion der kgl. Museen in Berlin gelungen, aus dem Nachlasse des jüngst verstorbenen Don Ferdinando Strozzi Mayorca Renzi, Fürsten von Forano, Herzogs von Bagnolo, für 180,000 Lire sechs Kunstwerke — drei Gemälde, zwei Büsten und eine Statue — zu erwerben, von denen ein jedes sowohl durch den Namen seines Urhebers als durch die Person des Dargestellten eine besondere Bedeutung beansprucht.

Es ist bekannt, in wie enger Verbindung Filippo Strozzi der ältere und der jüngere, der Gründer und der Vollender des berühmten Palastes, Roberto Strozzi und andere Mitglieder des florentinischen Adelsgeschlechts mit den hervorragendsten Meistern der Renaissance gestanden. Jene Gemälde und Büsten legen uns noch heute ein glänzendes Zeugniß von jenem innigen Verkehr ab. Das älteste dieser Werke, eine Marmorbüste Niccolo Strozzi's von Mino da Fiesole, reicht seiner Entstehung nach noch über die Gründung des Palazzo Strozzi hinaus. Niccolo Strozzi betrieb zu Rom ein Bankgeschäft: die Büste muß demnach von dem Meister während des letzten Jahrzehnts seines Lebens, das er in Rom zubrachte, gearbeitet worden sein. Niccolo Strozzi war ein Lebemann, der den Freuden der Tafel stark ergeben war. Wenn wir es nicht anderswoher wüßten, würde es uns sein marmornes Abbild sagen mit dem stark vortretenden Unterkiefer, den zusammengekniffenen Lippen und den eingezogenen Mundwinkeln, die den Gourmand verrathen. Der Schädel läuft merkwürdig spitz zu. Die Ohren schmiegen sich fest an den starken Hinterkopf an, der auf einem fleischigen, kräftigen Nacken sitzt. Mit den derben Zügen des Gesichts contrastirt auffallend die spitze, feingebildete Nase. Der energische, rücksichtslose Naturalismus des Künstlers läßt uns die Häßlichkeit seines Vorwurfs völlig vergessen. Sein Werk concurrirt siegreich mit der Büste der jugendlichen Marietta Strozzi, deren bescheidene, charakterlose Anmuth Mino's älterer Freund, Desiderio da Settignano, mit der ihm eigenen Liebenswürdigkeit wiedergegeben hat. Marietta Strozzi, die Gattin Celio Calcagnini's von Ferrara, ist noch in jugendlichem Alter dargestellt. In der Abbildung der reizvollen Büste, die Perkins Tuscan sculptors I. Pl. XXII. gegeben hat, erscheint sie viel zu alt. Die hohe technische Vollendung, die Perkins als eine der hervorragendsten Eigenschaften Desiderio's rühmt, zeigt sich sowohl in der delikaten Behandlung des Fleisches, wie in der das Stoffliche trefflich charakterisirenden Behandlung des damascirten Gewandes, das die Schultern deckt. Die Büste ist nicht, wie die Niccolo Strozzi's, unter den Schultern gerade abgeschnitten, sondern sie wächst gewissermaßen aus einem etwas breiteren Untersatze heraus, der an seiner vorderen Seite mit den Reliefs zweier liegenden Figuren weiblichen Geschlechts und zweier Genien geschmückt ist. Die liegenden Figuren erinnern in ihren Posen an antike Flußgottheiten.

Das dritte plastische Werk ist eine Bronzestatue Johannes des Täufers in halber Lebensgröße von der Hand Donatello's. Der fleischlose, fast bis zum Skelett abgemagerte Körper ist mit einem Felle, das die Stelle des Hemdes vertritt, und einem Mantel bekleidet, der in steifen Falten herabfällt. In der linken Hand hält der Täufer eine Schriftrolle, mit der rechten erhebt er eine Schale. Auch in dieser Statue zeigt sich, besonders in dem tiefgefurchten Antlitz und in den schlottrigen Beinen, der abschreckende Naturalismus, mit welchem Donatello seine zahlreichen Täuferfiguren auszustatten liebte. Der Guß zeichnet sich nicht durch besondere Feinheit aus. Die Bronzetechnik war bekanntlich nicht Donatello's stärkste Seite. — Durch diese drei Werke erfährt die Abtheilung der Renaissanceplastik unseres Museums, die stets sehr stiefmütterlich behandelt worden ist, eine stattliche Bereicherung.

Das älteste der drei Gemälde ist ein Portrait Giuliano's von Medici von der Hand des Sandro Botticelli. Es mag kurz vor, vielleicht auch erst nach dem gewaltsamen Tode Giuliano's, der bekanntlich 1478 erfolgte, gemalt sein, da es uns bereits eine reifere Stilphase des Meisters vor Augen führt. Giuliano fiel während des Aufruhrs der Pazzi. Sandro Botticelli erhielt nach der Unterdrückung desselben den Auftrag, die Bildnisse der Verschwörer an den Wänden des Palazzo pubblico zu malen. Vielleicht trug ihm auch Lorenzo seinerseits auf, aus der Erinnerung oder nach einem älteren Bildniß das Portrait des Bruders zu malen. Giuliano war 1453 geboren. Als fünfundzwanzigjähriger Jüngling erscheint er uns auch auf dem Bilde Botticelli's, das ihn fast ganz in Profil darstellt. Das scharf geschnittene, bartlose Gesicht, das von glänzend schwarzen Haaren umrahmt ist, hebt sich von einem fast grünen Hintergrunde ab. Die Lippen sind fest zusammengekniffen, die Augen träumerisch geschlossen, ganz so wie die der Marietta Strozzi an der Büste Desiderio's. Crowe und Cavalcaselle haben bereits auf den Einfluß hingewiesen den der Bildhauer auf den Maler geübt. Sie scheinen das Portrait Giuliano's nicht gekannt zu haben. Wenigstens fehlt es in dem Verzeichniß, das sie von den Werken Botticelli's geben. Sie würden sonst diesen Einfluß noch stärker betont haben. Die strenge Zeichnung des Kopfes und die herbe Modellirung des Fleisches ist rein plastisch, dem Reliefstil Donatello's abgelauscht oder aus einer Büste Desiderio's oder Mino's übersetzt. Die fast ganz geschlossenen Augen erklären sich bei dem Bildhauer aus der bekannten Schwierigkeit, den Augenstern in Marmor nachzubilden. Der Maler mag dem Bildhauer gefolgt sein, ohne sich von seiner Praxis genaue Rechenschaft abzugeben. — Der Dargestellte erscheint auf Botticelli's Portrait bis zur Brust. Ein rothes, bis an den Hals geschlossenes Oberkleid mit hellgrauen Aermeln bildet seine Kleidung.

Das zweite Gemälde führt uns in die Blüthezeit der Hochrenaissance. Es ist ein Portrait der jungen Tochter Roberto Strozzi's von der Hand Meister Tizian's. Roberto Strozzi lebte damals in Venedig, da die Familie 1537 wegen revolutionärer Umtriebe

Filippo's des jüngeren gegen Cosimo von Medici aus Florenz verbannt war. Erst in diesem Jahrhundert ist das liebliche Bild aus dem Palaste der Strozzi in Rom nach Florenz gekommen. Die eminenten künstlerischen Vorzüge des köstlichen Bildes haben Crowe und Cavalcaselle Tizian D. A. II. 429 ff. nach Verdienst gewürdigt. Ihre Beschreibung enthält jedoch einige Ungenauigkeiten. Das blondgelockte Kind ist nur mit einem glatten weißen Atlasröckchen angethan. Desto reicher ist es mit kostbarem Geschmeide geziert. Den Hals schmückt ein Perlenband mit Diamantschloß, den rechten Arm gleichfalls ein Perlenband und den Zeigefinger der rechten Hand ein Ring. Um die Taille ist eine goldene, reich mit farbigen Edelsteinen besetzte Kette geschlungen, von der nach vorn eine zweite, gleichartige Kette herabfällt, an deren unterem Ende eine goldene, auch mit Edelsteinen besetzte Kapsel hängt, vielleicht eine Klapper oder ein ähnliches Spielzeug. Denn das Kind ist nicht zehn Jahre alt, wie Crowe und Cavalcaselle angeben, sondern höchstens drei oder vier. Links oben an der Wand des Zimmers, in welchem die Kleine steht, ist ein Täfelchen angebracht mit einer Inschrtft, von der jetzt nur folgendes lesbar ist: ANNO R. II und darunter MDXLII. Es ist möglich, daß noch ein Zahlzeichen ursprünglich vorhanden gewesen ist. Aber erstlich deuten keine Spuren darauf hin und zweitens spricht das Aeußere des kleinen Wesens keineswegs gegen die Annahme, daß wir ein unter glücklichen Verhältnissen körperlich gut entwickeltes Kind, das im dritten Jahre steht, vor uns haben Zehnjährige Kinder aus den vornehmen italienischen Familien des Renaissancezeitalters pflegen auf den Familienbildern viel ernster und nachdenklicher drein zu schauen, als dieses heitere und unbefangene Wesen, das eben von seinem Hündchen aufschaut, als zeigte ihm Jemand ein neues Spielzeug. Der Hund, ein zierlicher Bologneser, hockt auf der oberen Platte einer Console, die als Brüstung eines offenen Fensters dient. Das Kind hat seinen Spielgefährten mit der linken Hand um den Leib gefaßt und bietet ihm mit der rechten ein Stück von einer großen Bretzel. Aus dem Fenster blickt man auf eine üppig bewaldete Berglandschaft, über die sich ein lachender Himmel spannt, und im Vordergrunde auf einen Teich mit Schwänen. In die Vorderseite der Brüstung ist ein von braunem Holz umrahmtes Hochrelief mit zwei tanzenden Genien eingelassen. Ganz rechts sieht man einen Theil von einer rothen Sammetgardine, die in schweren Falten auf die Console herabfällt. An der vorderen Seite ihrer oberen Platte liest man: TITIANVS· F.

Agnolo Bronzino ist der Maler des dritten Bildes, des Portraits Simone Martelli's. Es fehlt in dem Kataloge seiner Bilder, den Meyer's Künstlerlexikon Bd. I. S. 499 ff. enthält. Der junge Mann, mit schwarzem Tuchwamms und schwarzen, mit Atlas geschlitzten, eng anliegenden Beinkleidern angethan, sitzt im Höfe eines Palastes auf einer Holzbank rechts von einem Tische, dessen röthliche Marmorplatte mit einer grünen, halb zurückgeschlagenen Decke belegt ist. Die rechte Hand legt der Jüngling auf eine aufgeschlagene Handschrift der Ilias. Die Schriftzüge, die nicht dem Dargestellten, sondern dem Beschauer zugekehrt sind, sind vom Künstler mit einer solchen Deutlichkeit und Sorgfalt nachgebildet, daß man jedes Wort lesen kann. Beim Beginn des neunten Gesanges scheint Simone seine Lectüre unterbrochen zu haben. Neben der Ilias liegt ein Virgil in blauem Einband. Mit der linken Hand stützt er ein drittes Buch auf seine Knie. Die Inschrift zeigt, daß es ein Werk des P. Bembo ist. Das Haupt des jungen Mannes ist mit einem schwarzen Barett bedeckt. An der vorderen Kante des Tisches liest man die Inschrift: BRONZO. FIORENTINO. Hinsichtlich des Adels der Auffassung, der Reinheit der Zeichnung und der Delikatesse der Formengebung wetteifert dieses Bildniß mit den besten Portraits Bronzino's in den Uffizien und im Palazzo Pitti.

Im Laufe der letzten Jahre ist eine Anzahl von Gemälden angekauft worden, die bei der gegenwärtig im Gange befindlichen Neuordnung der Galerie einrangirt worden sind. Das demnächst bevorstehende lang erwartete Erscheinen eines neuen Katalogs wird Gelegenheit bieten, auf die hervorragendsten dieser neuen Erwerbungen zurückzukommen. Im westlichen Flügel der Galerie ist kürzlich auch ein geräumiger Oberlichtsaal eingerichtet worden, in welchem die Hauptbilder der flamändischen und holländischen Schule bei sehr günstiger Beleuchtung Aufnahme gefunden haben.

Die Sammlung von Abgüssen plastischer Werke der Renaissance hat in jüngster Zeit ebenfalls sehr interessante Bereicherungen erfahren. Darunter stehen obenan die Abgüsse der Reiterstatuen des Gattamelata von Donatello und des Colleoni von Verrocchio, die ersten, die überhaupt nach Deutschland gekommen sind. Die deutsche Regierung hat vor einiger Zeit mit der italienischen ein Abkommen dahin getroffen, daß ihr eine Abformung der hervorragendsten Werke in italienischem Besitze gestattet werde. Die beiden berühmten Bildwerke sind nun in Folge dieses Abkommens abgeformt worden. Leider gestatten die beschränkten Räumlichkeiten unseres Gypsmuseums nicht eine derartige Aufstellung der beiden Kolosse, daß man sich einen annähernden Begriff von ihrer Wirkung an Ort und Stelle machen kann.

A. R.

Kunstliteratur.

R. B. **Von Hirths „Formenschatz der Renaissance"**, dessen erstes Heft seiner Zeit auch in diesen Blättern angezeigt worden ist, ist jetzt der erste Band mit 10 Heften,

zusammen 132 Blatt enthaltend, vollständig erschienen und entspricht nicht nur den gehegten Erwartungen, sondern übertrifft, was Reichhaltigkeit und Schönheit des Gebotenen anlangt, dieselben noch vielfach. Der unermüdlich thätige, für Hebung der deutschen Kunst-Industrie begeisterte Herausgeber hat nicht nur die schönsten unter den bekannteren Ornamenten der großen Meister der deutschen Früh-Renaissance, auch einiger Italiener und Niederländer gebracht, sondern er hat auch viele überaus seltene Blätter wieder an's Licht gezogen und mancherlei ganz Neues, wie z. B. eine Anzahl geistvoller Handzeichnungen von dem jüngern Hans Holbein, welche noch nie vervielfältigt waren, publicirt. — Die in diesem Werke zur Anwendung gebrachte Technik der Zinkotypie hat sich für Reproduktion von Kupferstichen, Holzschnitten und Federzeichnungen trefflich bewährt. — Den Schluß des ersten Bandes bildet ein vollständiges Inhalts-Verzeichniß nebst Registern nach Meistern und Gegenständen geordnet, welche das Auffinden eines bestimmten Gegenstandes sehr erleichtern. — Da die Theilnahme des Publikum an dieser auf Massen-Verbreitung berechneten Publikation in der letzten Zeit sich bedeutend gesteigert hat, so hat Dr. Hirth, der sich anfangs über verhältnißmäßig geringen Absatz zu beklagen hatte, nun die Fortsetzung dieses schönen und verdienstvollen Unternehmens, dessen Umfang er auf 4—500 Blatt veranschlagt, zugesagt.

Personalnachrichten.

Dr. Schlie, bisher Gymnasiallehrer in Schwerin, ist an Stelle des am 30. Januar d. J. verstorbenen geh. Kabinets-Rath Dr. jur. Eduard Prosch zum Direktor der großherzoglichen Kunstsammlungen ernannt worden.

Kunstvereine.

c. **Dresden. Sächsischer Kunstverein.** Am 7. April waren es 50 Jahre, daß der sächsische Kunstverein in das Leben trat. Der Verein feierte diesen Tag durch einen Festakt im Belvedere auf der Brühl'schen Terrasse, welchem Ihre Majestäten der König und die Königin, wie Ihre k. Hoheiten der Prinz und die Prinzessin Georg beiwohnten. Der Saal war mit den Bildnissen des Archäologen Böttiger und J. G. v. Quandt's geschmückt, zwei Männer, welche sich hauptsächlich um die Gründung und Entwickelung des Vereins verdient gemacht haben. Professor Dr. A. Stern hielt die Festrede, warm und treffend in derselben die erfolgreiche Thätigkeit Quandt's als ersten Vereinsvorstandes darlegend. Anläßlich dieser Festfeier veröffentlichte das Direktorium des Kunstvereins ferner ein „Erinnerungsblatt", das einen kurzen Rückblick auf die Entstehung des Vereins und seine Wirksamkeit in dem verflossenen Zeitraume bietet. Demnach wurde der Verein im Jahre 1828, am Gedächtnißfeste Albrecht Dürer's, von einer Anzahl hiesiger Jünger und Freunde der Kunst gegründet, deren Aufforderung zum weiteren Beitritt den lebhaftesten Anklang fand. Der Hof unterstützte das junge Unternehmen und von größter Bedeutung war es für den Verein, daß ein Mann, wie v. Quandt, sich an seine Spitze stellte. Die Beziehungen desselben zu Goethe waren es besonders, welche diesen veranlaßten, der Sache des sächsischen Kunstvereins bis an sein Lebensende die wärmste Theilnahme zu schenken und namentlich den Anschluß einer großen Zahl Weimarer Künstler und Kunstfreunde an den Dresdner Verein herbeizuführen. Nahezu vier Jahre hindurch stand Goethe mit dem Kunstverein, dessen auswärtiges Direktorialmitglied er war, durch v. Quandt in einem regen schriftlichen Verkehr. Einen näheren interessanten Einblick in dieses Verhältniß gewährt Hermann Uhde's kürzlich erschienene Schrift: Goethe, J. G. v. Quandt und der sächsische Kunstverein. Der Verein entwickelte sich so rasch, daß in dem ersten Jahres-Berichte bereits der Ertrag von 295 Aktien in Einnahme zu stellen war. In demselben Verhältnisse erweiterte sich der Verein in den nächstfolgenden Jahren; nur in den ersten fünfziger Jahren nahm die Zahl der Aktionäre vorübergehend ab; gegenwärtig beträgt die Ziffer der verkauften Aktien 1900. Von Wichtigkeit für den Verein war der Umstand, daß durch königliche Huld demselben im Jahre 1853 das Ausstellungs- und Versammlungs-Lokal auf der Brühl'schen Terrasse, welches der Verein noch jetzt inne hat, eingeräumt wurde. Eine wesentliche Neuerung in Betreff der Verwendung der Mittel des Vereins wurde bei der Statutenrevision 1844/45 insofern getroffen, als der Beschluß gefaßt wurde, alljährlich 5% der Bruttoeinnahme zu einer Stiftung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke zu verwenden. Der Kunstverein hat in den verflossenen Jahren gegen 1,139,400 M. für verkaufte Aktien vereinnahmt. Rechnet man hierzu noch den Betrag von 37,200 M., welcher dem Kunstverein durch allerhöchste Gnadengeschenke, und etwa 24,810 M., welche durch sonstige Einnahmen, insbesondere Eintrittsgelder für die Ausstellung und für verkaufte Stiche und Platten zugeflossen sind, so resultirt die namhafte Summe von ungefähr 1,201,400 M., welche, abzüglich eines beim Fond für öffentliche Kunstzwecke angesammelten Betrags von über 100,000 M., der Verein zur Förderung der bildenden Künste, namentlich durch Ankauf von Kunstwerken und in den auf die jährlichen Vereinsgeschenke verwendeten Summen, welche meist der Kupferstecherkunst zu gut gegangen sind, verwendet hat. Aus dem Fond für öffentliche Zwecke wurden, zum Schmuck verschiedener Kirchen und Schulen, Kunstwerke von Schnorr v. Carolsfeld, Rietschel, Peschel, Herrmann, Schurig, Gonne, Bary, Diethe und Berger geschaffen. Außerdem ist aus demselben Fond ein Gemälde von Rotermund angekauft und von dem Kunstverein der hiesigen k. Gemäldegalerie geschenkt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Düsseldorf.** Ein großes Oelgemälde des Grafen Harrach in Berlin, ausgestellt im Salon des Herrn Schulte, behandelt einen alttestamentarischen Vorwurf, das Opfer Abrahams. Die Schwierigkeit, dieses das menschliche Gefühl tief verletzende Motiv ästhetisch befriedigend darzustellen, ist für den Künstler fast unüberwindlich. Auch Graf Harrach hat dieselbe nicht überwunden, wenn sein Werk auch mehr auf koloristische Wirkung als auf den seelischen Affekt berechnet ist. Abraham, dessen Gesicht man in der sonderbarsten Verkürzung sieht, dem eine Wust von weißem Haupt- und Barthaar phantastisch den Kopf umflattert, macht fast den Eindruck einer Theaterfigur. Dabei sind wieder einzelne Theile unangenehm naturalistisch gehalten, wie z. B. die Füße mit ihren Sehnen und Schwielen. Der Körper des Knaben hat etwas Antikes, der Kopf erscheint kleinlich, spezifisch jüdisch. Mitleid erweckt er nicht, indem er trotz seiner gräßlichen Lage ziemlich gleichgültig dareinschaut. Diese Kälte des Künstlers seinem Gegenstande gegenüber ist vielleicht noch peinlicher, als eine gegentheilige, das Grausige der Handlung scharf betonende Schilderung. Einen unerklärlichen Gegensatz zu der Auffassung der Figuren bildet die Landschaft, die von wahrhaft alttestamentarischer Großartigkeit ist. Die Gebirgsgegend, wo sich Gipfel an Gipfel, und Bergrücken an Bergrücken drängt, und über welche man doch, da die Opferstelle sehr hoch angenommen ist, einen freien Ueberblick hat, macht den Eindruck der Erhabenheit, der Einsamkeit, der Gottesnähe. Auch der Vordergrund, das Gestein, die Klippen, das Dorngestrüppe, in welchem sich der Bock verwickelt hat, der den Knaben auf dem Scheiterhaufen ablösen soll, alles das ist von trefflicher Wirkung. Wäre das rothe Feuer, welches die Scene beleuchtet, weniger intensiv, so würde auch die Landschaft noch mehr zur Seele sprechen. Ein Bild, dessen Gestalten nicht viel mehr inneres Leben haben, als die des vorher genannten, das sich aber nicht einer so schönen Landschaft rühmen darf, ist das vom rheinisch-westfälischen Kunstverein angekaufte, „Wieland der Schmied" von **M. Grönwald** aus München. Die Sage, welche demselben zu Grunde liegt, findet sich in ihrer ursprünglichen Gestalt in der Edda und entstammt dem Liede von Wölundur. Dieser verwandelte sich später in den kunstreichen Schmied Wyland. König Nidudr, der nach Wölundur's Schätzen Begehr trug, ließ diesen im Schlafe fesseln, ihm die Kniesehnen durchschneiden und ihn auf einer wüsten Insel aussetzen. Einen Goldring vom Raube gab er seiner Tochter Bödwild. Diese brachte den Ring, als er ihr eines Tages zerbrach, dem Gemißhandelten

auf das Felseneiland, wo er seinem Lieblingsgeschäft oblag, damit er ihn wieder zusammenschmiede. Der listige Schmied aber bot ihr einen Willkommtrunk, welcher sie betäubte und sie ganz in seine Gewalt gab. So übte er furchtbare Rache an seinem Feinde, dem Könige. Der Künstler stellt den Augenblick dar, wo Wyland, bei seiner Arbeit sitzend, den zerbrochenen Goldreif eben empfangen hat und nun der Bödwild das Trinkhorn hinreicht. Zweifelnd steht sie da, lüstern nach dem Trunk und doch vor dem Gastgeber zagend. Die Umgebung hat etwas Unheildrohendes, riesige Felsen rings umher, kahle Steinplatten als Boden, ein Meer, ebenso unwirthlich wie das Land, im Hintergrund. Wir würden uns um das Geschick des Mädchens ängstigen, wenn sie nicht ein so plumpes Riesenweib wäre, das aussieht, als könne es sich in jeder Gefahr schon selbst helfen, ein Wesen, ungeeignet, irgend welche Theilnahme einzuflößen. Auch der Schmied gewinnt uns kein Interesse, weder im Guten noch im Bösen ab, da er wie irgend eine beliebige Modellfigur aussieht. — Mit wie einfachen Mitteln bringt hingegen ein Künstler wie F. A. Kaulbach eine große Wirkung hervor. Ihm genügt ein Brustbild in halber Lebensgröße, eine schlicht und ruhig dasitzende Frauengestalt, um zu rühren und zu entzücken. Aus diesen Augen blickt uns eben eine Seele entgegen. Diese Frau ist eine Individualität, und zwar ein Wesen der edelsten Art, fein wie Blumenessenz, vornehm im richtigen Sinne des Worts. Begegnen solche Idealgeschöpfe dem Künstler in der Wirklichkeit, oder setzt er sie nach dem Bilde, welches er in der Seele trägt, aus verschiedenen Zügen, die die Natur vereinzelt bietet, zusammen? Mit solchen Augen, wie diese hellbraunen, länglich geschnittenen, hat uns noch kein Bildniß angesehen; so unschuldig und doch dabei so liebewarm blühte uns noch kein Mund entgegen, es sei denn auf den Gemälden der ersten alten Meister. Daß die Kleidung, der Kopfputz, der Schmuck, Alles im altdeutschen Geschmack, zu der Person stimmen und vortrefflich gemacht sind, versteht sich bei einem solchen Künstler von selbst. — Von seinem liebenswürdigen Talent und seiner Meisterschaft giebt Chr. Kröner durch sein letztes Bild wieder einen neuen Beweis. Er führt uns abermals in eine idyllische Landschaft, wo das Auge sich am frischen Grün sättigen kann. Da liegt die Wiese im Morgenduft, thauig, schwellend, dem Gemüth des Städters ein wahres Labsal, das Ziel seiner Sehnsucht. Ringsum schließt der Wald sie ein, aus dem das Wild herausgetreten ist. Ein junger Hirsch, dem eben erst das Geweih sproßt, kommt mit raschem Tritt durch das hohe Gras daher, um einen Morgentrunk aus der Quelle, die den Vordergrund einnimmt, zu thun. Erscheint er uns als das Bild der Zierlichkeit und Leichtigkeit, so dünkt er dennoch den kleinen Bewohnern dieser Wiese ein elephantenartiges Ungeheuer, denn zahllose Laubfrösche, plötzlich erschreckt, schnellen sich bei seinem Herannahen in's Wasser. Das schöne Thier starrt sie verwundert an und zeigt damit welch ein Neuling es noch in der Welt ist. Auf der anderen Seite der Lache sitzt ein Vogel, der den Sprüngen der grünen Gesellen, zwar neugierig, aber doch mit behaglicher Ruhe zuschaut und so größere Welterfahrung, als jenes, an den Tag legt. Dies Seelenleben ist aber nur leise angedeutet, denn Kröner legt nie den Thieren menschlich ausgebildete Empfindungen unter, ein Mißgriff, der so oft Anlaß zur Karikatur giebt.

S. **Schwerin.** In der großherzoglichen Gemäldegalerie kamen neuerdings verschiedene Novitäten zur Ausstellung, von denen einige Beachtung verdienen. Professor Suhrlandt von hier stellte einige Thierstücke aus, nämlich die Portraits zweier vorzüglich schöner „Jagdhunde von der Race der s. g. Setters“, dann eine „Schafheerde“ mit dem Schäfer in der Mitte auf einem staubigen Landwege; ferner „zwei Kühe auf der Weide“, und endlich einen „Hühnerhof“, in den zwei durch ein Gitter davon geschiedene Jagdhunde lüstern hineinschnuppern. Diese Suhrlandt'schen Thierstücke sind im Colorit zwar einfach, aber fein in der Charakteristik. Von Frau Pauline Soltau, geb. Suhrlandt, die hier als Portraitmalerin sehr geschätzt wird, ist das „Portrait des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin“ in der Uniform des Grenadierregiments, Kniestück in Lebensgröße, eingegangen. Wir meinen schon besser gelungene Portraits dieser Künstlerin gesehen zu haben. A. Kielmann von hier hat das „Innere eines mecklenburgischen Bauernhauses“, Motiv aus dem Dorfe Krebsförden, eingesandt. Auffassung, Durchführung und Farbengebung sind lobenswerth. Theodor Martens-Wismar sandte sechs Landschaften, darunter eine „Weidengruppe mit Wassermühle und Teich im Vordergrunde“, welches Bild für die großherzogliche Gemäldegalerie erworben wurde.

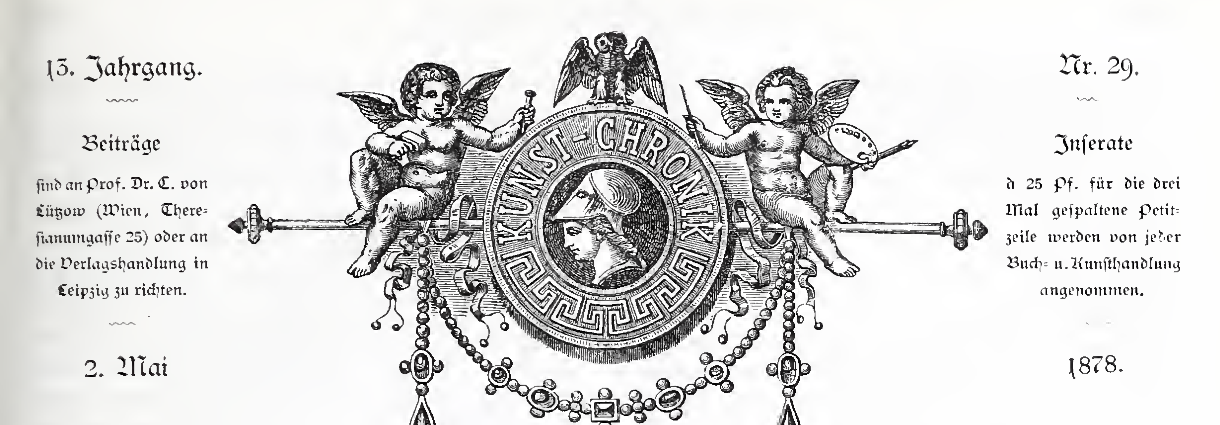
B. **Stuttgart.** Im Festsaal des Museums für bildende Kunst hatte Professor von Rustige kürzlich im Anschluß eines Vortrags, den er über Cornelius hielt, eine Ausstellung von Nachbildungen der Werke desselben veranstaltet, die einen ungemein interessanten Ueberblick der Entwicklung und Thätigkeit des Altmeisters deutscher Kunst gewährte, da sie fast Alles enthielt, was von ihm in Vervielfältigungen erschienen ist. Im nämlichen Raum waren später einige moderne Werke ausgestellt, die ebenfalls viele Beschauer anzogen. Eine große Landschaft von Carl Ludwig „Ein Schmugglerweg im Hochgebirge“ zeichnete sich durch Großartigkeit der Auffassung, Frische und Kraft des Colorits und eine feine und markige Behandlung besonders aus. „Der Raub des Hylas von Carl Brünner in Carlsruhe entbehrte durchaus der dem Stoff angemessenen Schönheit und Anmuth der Linien und Formen. Farbe und Technik zeigten zwar virtuoses Geschick, das ganze Bild aber beweist den unheilvollen Einfluß, den geniale Meister, wie Makart und Keller, auf weniger begabte Nachahmer ausüben. Um so erfreulicher erschien „Der Besuch in der Karthause“ von L. v. Hagn in seiner bescheidenen Gediegenheit und feinen Individualisirung, wenn das Bild auch an einer etwas allzu weichen Behandlungsweise litt. Das lebhafteste Interesse fanden die Skizzen von Louis Braun zu einem Friese für das Rathhaus in Ulm, den Festzug bei Gelegenheit des dortigen Münster-Jubiläums im Sommer v. J. darstellend. Die Gruppirung ist mannigfaltig, jede Wiederholung glücklich vermieden, Zeichnung und Farbenstimmung vortrefflich. Die Ausführung im Großen wird den günstigen Eindruck unzweifelhaft noch erhöhen. Wir freuen uns, daß Louis Braun endlich Gelegenheit erhalten hat, sein reiches Talent in einer monumentalen Aufgabe bethätigen zu können. — In den beiden permanenten Kunstausstellungen gab es ebenfalls viel Neues. Bei Herdtle & Peters befand sich ein sehr gut gemaltes, aber im Gegenstand etwas eigenthümliches Bild von Schauß in Berlin, „Liebe und Gegenliebe“ betitelt, zwei kleine Liebesgötter darstellend, die auf ein zärtliches Paar im Hintergrunde ihre Pfeile senden. — Im Württembergischen Kunstverein waren acht und vierzig Studien-Blätter aus dem reichen Nachlaß Fr. Eibner's und fünf und dreißig Aquarell-Ansichten aus Tyrol und Italien von Edgar Meyer in Düsseldorf ausgestellt und fanden verdienten Beifall. Auch zwei große Kohlenzeichnungen von X. v. Riedmüller, besonders die hochpoetische „Waldeinsamkeit“ verdienen Erwähnung. Von den Oelbildern sind noch Riedmüller's „Schloß Tauffers in Tyrol“ und „eine Straße in Rothenburg“ von Her, ferner zwei verdienstliche Genrebilder „Rettung naht“ von H. Arnold und „Musikanten im Dorf“ von Hugo Kaufmann und endlich Fr. Pecht's „Prinz Heinz am Todtenbette seines Vaters“ bemerkenswerth.

Vermischte Nachrichten.

München. Die zur Prüfung für die Zulassung von Kunstwerken zur pariser Weltausstellung gewählte hiesige Jury hat nunmehr im Wesentlichen ihre Arbeiten vollendet. Im Ganzen waren für München nur 40 Nummern freigelassen. Das bedeutendste und werthvollste Contingent hat eine Auswahl aus den Schätzen der berühmten Galerie des Grafen Adolf Friedrich v. Schack dahier geliefert, darunter Anselm Feuerbach's „Klagende Frauen am Grabe Christi“ und Arnold Böcklin's durchgeistigte poesievolle Landschaften als Perlen ersten Ranges, dann etliche Bildnisse 2c. Außerdem haben von hiesigeu Künstlern namhafte Meister ihr Bestes beigesteuert. (A. Ztg.)

Während der Abwesenheit des Herausgebers sind Zuschriften in redaktionellen Angelegenheiten lediglich zu richten an **E. A. Seemann in Leipzig.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

2. Mai

Nr. 29.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Ein Bildniß Lessing's von A. Graff. — Amand-Durand, Eaux-fortes de Ruisdael; Seemann's kunsthistorische Bilderbogen; Dohme's Kunst und Künstler; Belvedere-Publikation; Albumheft der Gesellschaft für Radirkunst in Weimar. — C. Hundertpfund †; Fr. Preller †. — Köln: Rechenschaftsbericht des Kunstvereins. — Deutsche Kunst auf der Pariser Weltausstellung; Neue Ausgrabungen in Rom; Ein neuer „Saal His de la Salle" im Louvre. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Eingesandt. — Inserate.

Ein Bildniß Lessing's von Anton Graff.

Dem Bestreben, die Werke unserer deutschen Klassiker in der ursprünglichen Gestalt ihres Textes herzustellen, reiht sich naturgemäß die Forderung an, durch den Nachweis möglichst treuer Abbilder der äußeren Erscheinung unserer größten Denker und Dichter alle willkürlichen und phantastischen Vorstellungen zu beseitigen. Die nächste Aufgabe würde in einer erläuterten Zusammenstellung der unzweifelhaft ächten und besten Originalbildnisse bestehen und darnach eine zuverlässig geordnete Sammlung von Porträts in guten, allgemein zugänglichen Reproduktionen herzustellen sein. In Bezug auf Goethe sind neuerdings einige Vorarbeiten geliefert und bereits vor zehn Jahren die hervorragendsten Bildnisse Lessing's von Dr. J. Friedländer und Geh. Rath Dr. A. Soetbeer geprüft. Im Hinblick auf die kürzlich von dem Engländer Sime veröffentlichte, mit allgemeinem Beifall aufgenommene Biographie[1]) und mit besonderer Rücksicht auf den bevorstehenden Verkauf des augenscheinlich wichtigsten Originalporträts von Anton Graff, das den Verfasser der Hamburger Dramaturgie in der Vollreife seiner geistigen und leiblichen Kraft darstellt, sei an dieser Stelle eine kurze Uebersicht derjenigen Bildnisse gestattet, an die sich ein allgemeineres Interesse knüpft.

Der Phantasie-Kopf, den Fr. Pecht seiner „Lessing-Galerie" beigefügt, kommt dabei eben so wenig in Betracht wie jenes von A. Stahr in der National-Zeitung vom 3. Juni 1869 gepriesene Bild, das sich einer unbefangenen Würdigung als unvereinbar mit Lessing erwiesen hat. Ein anderes, dem mangelhaften Kupferstiche im 12. Bde. der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek" von 1770 zu Grunde liegendes, in Hamburg c. 1767 angefertigtes Gemälde ist nicht wieder zum Vorschein gekommen.

Von den nachweislich noch vorhandenen Porträts ist zunächst das im Lessing-Stifte zu Kamenz befindliche Bild eines unbekannten Malers zu erwähnen, welches G. E. Lessing im Alter von 7—8 Jahren mit seinem jüngeren Bruder Theophilus darstellt.

Das für Gleim's Freundschaftstempel wenige Jahre vor 1771 angeblich von Georg Oswald May in Oel gemalte, gegenwärtig im Halberstädter Domgymnasium aufbewahrte vorzügliche Bild ward von Goethe in hohem Grade verehrt und ist auch später für die Gesichtszüge der Braunschweiger Denkmalstatue von Rietschel benutzt worden, wenngleich es in der Auffassung der geistigen Größe des Mannes und vermuthlich auch in der Porträtähnlichkeit die besten von Anton Graff herrührenden Darstellungen nicht erreicht.

Ein lebensgroßes, schönes Brustbild von Johann Heinrich Tischbein, welches Lessing in seinem 30. Lebensjahre vorstellt, ist von den Nachkommen des Stadtraths D. Friedländer in die National-Galerie zu Berlin gestiftet.

Außer der uns noch erhaltenen Todtenmaske kommt aber vor Allem der durch den Maler Anton Graff festgestellte Typus in Betracht. Das ursprüng-

1) Lessing. His life and writings. By James Sime. 2 volumes. With portraits. London 1877. Trübner & Co.

lichste Original- und Hauptbildniß, auf welches sämmtliche mehr oder weniger gelungene Kopien, wie z. B. das in der Galerie des Herrn J. M. Ziegler im Palmgarten in Winterthur befindliche und das aus dem Nachlasse von Matthias Claudius stammende, von Herrn A. Perthes in Gotha geerbte Gemälde zurückzuführen sein dürften, ist höchst wahrscheinlich das Hamburger Exemplar.

Graff pflegte nach dem Hauptbilde berühmter Persönlichkeiten entweder selbst oder auch durch seine Schüler mit eigenhändiger Nachhilfe theils freiere theils genaue Wiederholungen anzufertigen, und so erklärt es sich, daß er, von Natur produktiv und schnellfertig im Malen, in kurzer Zeit zwei ausgezeichnete Bildnisse Lessing's geschaffen, die im Wesentlichen des geistigen Ausdrucks übereinstimmen und nur in äußerlichen Dingen von einander abweichen. Das zuerst gemalte und daher wichtigere Bild scheint das erwähnte Hamburger, das zweite, gleichfalls eine vortreffliche Arbeit Graff's, das Leipziger Porträt zu sein, welches der vor kurzem verstorbene Buchhändler Härtel besaß. Der nur in Rücksicht der Aehnlichkeit unvollkommene Kupferstich von J. F. Bause (1772) entspricht im Uebrigen genau dem Hamburger Bilde, weicht jedoch in an sich unerheblichen Einzelheiten der Frisur und Stickerei von dem Leipziger Exemplare ab, welches treu, wenn auch etwas verflacht, von L. Sichling reproducirt ist. Lange Zeit blieb das vortreffliche Hamburger Original-Porträt Lessing's in weiteren Kreisen unbeachtet, bis Geh. Rath Dr. A. Soetbeer mit klarem, scharfsinnigen Urtheile in einem Vortrage [1]), den wir mit gütiger Genehmigung des Verfassers unseren Angaben zu Grunde gelegt, den Werth desselben beleuchtete und durch gänzlich unretouchirte Photographien aus der Werkstatt von Frl. E. Bieber und später aus dem Atelier von Georg Wolf in Hamburg zur allgemeinen Kenntnißnahme brachte.

Es ist ein Brustbild in Lebensgröße, jedoch ohne Hände. Die Farbe ist frisch und lebendig, sowie im Allgemeinen gut erhalten. Kleinen, durch den Einfluß der Sonne entstandenen Rissen wird durch Rentoiliren abgeholfen werden können. Die Höhe beträgt $56\frac{3}{4}$, die Breite 47 Centimeter. Der Maler hat sich nicht nur als Physiognom, sondern auch als Psycholog erwiesen. Das Bild enthüllt ganz das Wesen des kühnen und besonnenen, bahnbrechenden und klaren Geistes und bestätigt durchaus den Eindruck, welchen Dr. Schiller nach Mittheilungen aus dem Munde der Stiefkinder Lessing's über dessen Persönlichkeit in einer lebensfrischen Charakteristik [1]) geschildert: „.. Der Gesammteindruck war wegen der harmonischen Zusammenwirkung ein wohlthuender. Das Schönste an ihm war das Haupt, welches er auf dem gedrungenen Halse natürlich und frei emporzurichten pflegte. Aber vor allem waltete auf dem geistvollen Antlitze von blühender, nicht gerade rother Gesichtsfarbe das offene, klare, tiefdunkelblaue Auge. Der Blick war nicht stechend, nicht herausfordernd, aber entschieden und unbefangen, gleichsam ein ungetrübter Spiegel, der seinen Gegenstand rein und scharf auffaßt. Rascher Gedankenflug, schalkhafte Grazie und ein herzgewinnendes Wohlwollen sprühten aus seinem Blicke ihre siegreichen Geschosse. Dieses Auge war aber von um so gewaltigerer Wirkung, als dasselbe in leuchtender Milde schon aus weiter Ferne seinen Gegenstand zu fixiren vermochte ..."

Die Herkunft und Authenticität des Bildes ist von unserem Gewährsmanne überzeugend durch eine ausführliche Darlegung der früheren äußeren Schicksale desselben bis zu seinem Ursprunge nachgewiesen. Darnach war das zwischen dem 20. und 29. September 1771 im Sulzer'schen Hause in Berlin gemalte Bild zuerst Lessing's Eigenthum, wurde bald nach Hamburg gebracht und 1776 Eigenthum des dortigen kunstsinnigen Kaufmannes August Gottfried Schwab, eines jovialen und geistreichen Freundes Lessing's. Im Jahre 1840 erstand es der Senator Pehmöller in Hamburg.

Somit gehört das Gemälde in seiner eigenen Geschichte der genannten Stadt an, und daher ist um so mehr der Wunsch und die Bitte gerechtfertigt, daß es derselben zur Erinnerung an Lessing, der in Hamburg die heiteren und produktiven Lebensjahre von 1767—69 zubrachte, verbleiben möchte.

Das Bild ist seit dem 12. April d. J. in der Kunsthalle zu Hamburg öffentlich ausgestellt und soll zum Preise von 2600 Mark veräußert werden. Ebendort ist ein schön gemaltes Selbstporträt (70 Centimeter hoch und $56\frac{1}{2}$ Centimeter breit) von Anton Graff zum Betrage von 700 Mark käuflich. Herr Arnold Otto Meyer in Hamburg (Grimm 15) leitet zu Gunsten der Erben den Verkauf und erledigt briefliche Anfragen und Aufträge.

Weimar, 12. April 1878. **Lionel von Donop.**

1) Das in Hamburg befindliche von Anton Graff im September 1771 gemalte Bildniß Gotthold Ephraim Lessing's. Vortrag im Hamburger wissenschaftlichen Verein am 12. Februar 1868 von Adolf Soetbeer. (Als Manuscript für Freunde gedruckt. Nebst einer Photographie dieses Bildes.) — Nachträgliche Notizen. Quartblatt. 2 Seiten im Druck

1) Herrig's Archiv für neuere Sprachen und Literatur 3. Bd. 1848.

Kunstliteratur.

Eaux-fortes de J. Ruisdael, reproduites et publiées par Amand-Durand, texte par G. Duplessis, Paris 1878.

Alle diejenigen, welche sich mit den Radirungen J. Ruisdael's, des „größten aller Landschaftsmaler" beschäftigt haben, wissen, daß Bartsch nur 7 Blätter von ihm aufführt, von denen aber nur 6 auf den Markt kamen. Regnault-Delalande und nach ihm R. Weigel führen in dem Katalog Rigal noch 3 andere auf, die außerordentlich selten, fast einzig sind. Außerdem giebt es aber noch im Amsterdamer und endlich im Britischen Museum ein Unicum, so daß wir also im Ganzen 12 Radirungen von J. Ruisdael kennen.

In Anbetracht der hohen Bedeutung J. Ruisdael's in der Kunstgeschichte und zugleich wegen der außerordentlichen Seltenheit des größeren Theils seiner Radirungen — denn selbst Bartsch 5 und 6, besonders aber Bartsch 4 fehlen in den meisten, und Bartsch 7 bis 12 fast in allen Sammlungen — ist es ein wahres Verdienst des Hrn. Duplessis, des Konservators des Pariser Kupferstichkabinets, daß er sich der Mühe unterzogen, die höchst seltenen Blätter Ruisdael's der Amsterdamer, Londoner und Wiener Sammlungen durch Lichtdruck vervielfältigen zu lassen. Erreichen diese Lichtdrucke auch nicht die Originale, da die Schattenpartieen schwerer ausfallen, so erlangen wir doch zum erstenmale ein vollständiges Bild der Radirungen Ruisdael's. Hr. Duplessis hat den Lichtdrucken eine Einleitung über das Leben, die Gemälde und die Radirungen Ruisdael's beigefügt und letztere mit einem Katalog der verschiedenen Plattenzustände begleitet. In Betreff des Geburtsortes J. Ruisdael's hat der Archivar der Stadt Amsterdam Hr. Scheltema es wahrscheinlich gemacht, daß J. Ruisdael nicht in Haarlem — wie auch Hr. Duplessis annimmt — sondern in Naarden das Licht der Welt erblickte. Das Geburtsjahr hat aber bis jetzt nicht ermittelt werden können. Jedenfalls kann man 1635 nicht festhalten, da zwei Radirungen, nicht eine, wie Hr. Duplessis mit den meisten Schriftstellern fälschlich sagt, bestehen, auf welchen der ganze Name mit der Jahreszahl 1646 verzeichnet ist.

Isaak Ruisdael, der Bruder von Salomon, Jacob Ruisdael's Vater, der Bilderrahmen machte, ließ sich später in Haarlem nieder, wo unser Jacob sich frühzeitig zu einem bedeutenden Künstler entwickelte. Hr. Duplessis nennt Everdingen als seinen Meister, was aber nicht urkundlich feststeht. Er meint sogar, daß beide zusammen nach Norwegen und Westfalen gereist seien. Wir wissen aber nur sicher, daß Everdingen nach Norwegen und daß Ruisdael nach Bentheim und Westfalen kam. Im Jahre 1668 finden wir Ruisdael in Amsterdam, wohnend in der Straße Haarlemer Dyck, als Zeuge bei der Heirath von M. Hobbema. Einige Jahre später kehrt er nach Haarlem zurück, wo er am 14. März 1682 — nicht 1681 — in der St. Bavons-Kirche begraben wurde.

Jac. Ruisdael hat, wie gesagt, 12 Radirungen hinterlassen, von denen 2 mit der Jahreszahl 1646, eine mit 1647 und eine mit 1649 bezeichnet sind; die anderen 8 sind ohne Jahreszahl. Vier von denselben (Bartsch 1 bis 4) sind nach meiner Meinung um mehrere Jahre später. Eine von den 12, bei Rigal und R. Weigel Nr. 9, bei Duplessis Nr. 11 ist mit J. R. (diese Buchstaben verschlungen), alle übrigen 10 mit J. Ruisdael, und nicht, wie Viele und selbst Hr. Duplessis aus Unaufmerksamkeit angegeben, mit Ruysdael, y statt i bezeichnet. Das Kornfeld Bartsch 5 hat allein das y im Namen; aber dieser Name des Meisters ist von fremder Hand geschrieben, wahrscheinlich von F. v. d. Wyngaerden, dessen Addresse das Blatt in diesem späteren Zustande trägt. Wir müssen deshalb J. Rúisdael schreiben und jede andere Schreibweise, wie Ruysdael, Ruysdaal oder van Ruysdael abweisen, da der Meister selbst sich so auf allen Radirungen schreibt. Ich möchte daher auch den Schluß ziehen, daß alle Gemälde, auf denen in dem Namen des Meisters das y vorkommt, nicht von ihm bezeichnet oder überhaupt falsch sind. Der Haken über dem u bezeichnet ein ü, und war in Holland im 17. Jahrhundert beim Schreiben allgemein gebräuchlich, wenn man ein ü bezeichnen wollte. Ein u hatten die Holländer weder im 17. Jahrhundert noch heute, sondern gebrauchen für die Aussprache desselben oe. Im Deutschen müßten wir eigentlich schreiben Rüisdael und — annähernd aussprechen Reusdahl — zweisilbig.

J. Ruisdael's Radirungen sind ebenso geistreich wie innerlich wahr, und frei von jeder schablonenmäßigen Methode. Bartsch sagt, daß die Nrn. 1 bis 4 am meisten gesucht werden. Dieses ist nur ganz wahr für Bartsch 4 „die Reisenden", das schönste seiner Blätter, und etwa für Bartsch 1, wenn der Abdruck nicht von der stark aufgeätzten und überarbeiteten Platte herrührt. Viel gesuchter als Bartsch 2 und 3 sind Bartsch 5 „das Kornfeld" und Bartsch 6 „die 3 Eichen", die von der starken Ueberarbeitung verschont geblieben sind, welche die Platten Bartsch 1 bis 3 durch Basan und Nachfolger haben erdulden müssen. Hrn. Duplessis' Katalog der Radirungen Ruisdael's ist sehr flüchtig gearbeitet, so daß er noch etwas hinter dem von Regnault-Delalande im Katalog Rigal, aus dem R. Weigel und Nagler schöpften, zurückbleibt. Ich beabsichtige, in Nachfolgendem einen besseren zu geben.

Bartsch 1: „Die kleine hölzerne Brücke".

1. Zustand: reine Aetzarbeit; vor den Wolken und der Luft, vor den verstärkten Schatten am Hause; silber-

tönig, aber etwas einförmig, so daß ich vermuthe, daß dieses Blatt das erste der Nummern Bartsch 1 bis 4 gewesen ist. Außerordentlich selten, Marktpreis 600 Mark.

2. Zustand: mit diesen Arbeiten, wodurch mehr Kraft in die Darstellung gekommen, aber vor der Ueberätzung; die Plattenecken noch spitz; sehr selten und schön.

3. Zustand: die Wolke rechts nach der Mitte zu mit dem Grabstichel überarbeitet, so daß sie nach unten eine fast horizontale Form bekommen hat, und stärker, nicht schwächer, wie R. Weigel sagt, erscheint. Diese rohe Arbeit rührt wohl von Basan her, der die Platte einer neuen Aetzung unterwarf, wodurch die Schatten schwer und stumpf und das Blatt ungenießbar geworden. Diese Platte, sowie auch die von Bartsch 2 und 3, scheinen noch in England zu existiren; ihr Untergang wäre wünschenswerth. Leider hat Hr. Duplessis einen Lichtdruck nach dem 3. Zustande gegeben; hoffentlich erfreut uns diese Zeitschrift einmal mit einem Lichtdruck nach dem 1. Zustande, der sich in der Kaiserl. Sammlung in Wien befindet.

Bartsch 2: „Die zwei Bauern mit dem Hund".

1. Zustand: reine Aetzung, vor der Luft und den Wolken, sowie vor den Längen- und Querschraffirungen des umgestürzten Baumes rechts; sehr selten.

2. Zustand: mit diesen Arbeiten und spitzen Plattenecken.

3. Zustand: aufgeätzt und überarbeitet, mit mehreren ausgefahrenen Strichen in der Wolke links und in der Einfassungslinie oben links; die Schatten schwer und schmutzig, die Harmonie zwischen Vorder- und Hintergrund zerstört.

Bartsch 3: „Die Hütte auf dem Hügel".

1. Zustand: vor der Luft und vor den Wolken.

2. Zustand: mit denselben und bevor die obere linke Plattenecke mehr abgerundet wurde.

3. Zustand: aufgeätzt und überarbeitet und dadurch schwerfällig und schmutzig geworden. Die Amand-Durand'sche Heliographie ist leider nach diesem Zustande gemacht.

Bartsch 4: „Die Reisenden".

Von diesem unvergleichlich schönen Blatte giebt Hr. Duplessis nur einen Zustand an, wo doch schon Bartsch und Nachfolger zwei Zustände beschreiben. Es giebt aber drei von dieser Platte.

1. Zustand: vor den ausgeführten Wolken, vor der kalten Nadelarbeit in der Luft und vor der Ueberarbeitung an den Bäumen; wunderbar schön und außerordentlich selten.

2. Zustand: mit den Arbeiten an den Bäumen, aber vor den Wolken. Dieser Zustand kam 1856 in Paris bei de la Salle vor.

3. Zustand: mit den Arbeiten der kalten Nadel in der Luft, und mit den Wolken, sowie mit den Arbeiten an den Bäumen, besonders am Stamm und den Aesten der großen Eiche; die rechte untere Ecke mehr beschattet, so daß der Name fast gedeckt ist. Obschon das Blatt durch diese zusätzlichen Arbeiten an Feinheit sehr eingebüßt hat, wird es auf den Auktionen noch mit 2000 Mark bezahlt. Ein Exemplar des ersten Zustands kam zuletzt im Jahre 1864 bei J. Marshall vor und erzielte 70 Pfund Sterling; dasselbe würde gegenwärtig wohl das Doppelte aufbringen. Hr. Duplessis giebt uns eine Heliographie nach diesem 1. Zustande; diese bietet aber keine Anschauung von der Schönheit des Originals, da die Schatten zu schwer ausgefallen sind.

Bartsch 5: „Das Kornfeld".

Von diesem schönen Blatte beschreibt Duplessis nach seinen Vorgängern zwei Zustände; es giebt aber davon vier und zwar

1. Zustand: vor der Luft. Das einzige mir bekannte Exemplar befindet sich im Britischen Museum, ist aber etwas verschnitten.

2. Zustand: mit der Luft, aber vor dem Namen Ruysdael oben rechts, vor der Grabstichelbordüre und vor den Arbeiten an dem Baumstamme im Vordergrunde; außerordentlich selten. — Preis etwa 1000 M. — Von diesem Zustande giebt Duplessis eine Heliographie.

3. Zustand: die Einfassungslinie noch dünn, nur unten in der Mitte etwas verstärkt, mit den Arbeiten am Baumstamme u. s. w. im Vordergrunde, mit dem Namen Ruysdael oben rechts und mit der Adresse von F. v. W. d. h. Franciscus v. d. Wyngaerde.

4. Zustand: mit der dicken Grabstichelbordüre.

Im Katalog von Drugulin vom Jahre 1866 wird ein Exemplar mit dicker Einfassungslinie und vor der Adresse aufgeführt. Nach meiner Meinung kann ein solcher Zustand — als Original von Ruisdael — nicht existiren.

Bartsch 6: „Die drei Eichen".

1. Zustand: mit dünner Einfassungslinie, vor der Adresse und vor einigen zusätzlichen Arbeiten in der Luft links vom Baume. Marktpreis 600 bis 800 M. Drucke vor der Einfassungslinie, die R. Weigel und nach ihm Nagler anführen, habe ich nie gesehen, und es giebt auch wohl keine, da sämmtliche Ruisdael's eine Einfassungslinie haben.

2. Zustand: mit der Grabstichelbordüre und der Addresse von F. v. d. Wyngaerde; selten und schön.

Die sechs folgenden Landschaften sind so außerordentlich selten, daß wir von keiner derselben verschiedene Zustände kennen, Beides wohl aus dem Grunde, weil sie als erste Jugendversuche Ruisdael nicht befriedigten. Zwei von ihnen sind aus dem Jahre 1646, eine von 1647 und die anderen ohne Jahreszahl, alle aber, nach

der Arbeit zu urtheilen, aus den Jugendjahren. Die Nr. 9 des Katalogs von Duplessis: die Landschaft mit der Hütte und dem Schuppen, deren Original als Unicum im Amsterdamer Museum bewahrt wird und bis jetzt nicht beschrieben war, erinnert, trotz der mangelhaften Technik, in der Darstellung der Luft an die Landschaft mit den drei Bäumen von Rembrandt, welche drei Jahre vorher, im Jahre 1643 radirt wurde. Die Nr. 11 von Duplessis ist die von Bartsch irrthümlich als ein Blatt von Everdingen unter Nr. 3 beschriebene ovale Landschaft. Die Nr. 12 von Duplessis, eine kleine ovale Landschaft, ist das Unicum im Britischen Museum, welche von Gibbon für den weltberühmten Sammler J. Sheepshanks kopirt wurde, nicht aber, wie Hr. Duplessis sagt, von demselben. Wollte Hr. Duplessis, der außerdem bereits die Radirungen von Cl. Lorrain, van Dyck und Potter in Lichtdrucken veröffentlicht hat, dieses verdienstvolle Unternehmen fortsetzen, so würden wir ihm sehr dankbar sein, wenn er etwas strenger zu Werke ginge, sowohl in der Auswahl der ihm zu Gebote stehenden Blätter, als auch in der Beschreibung der verschiedenen Plattenzustände; denn nur dann kann man den Anforderungen der Kunstfreunde genügen und den Meistern gerecht werden.

Aachen im März 1878. **Dr. Sträter.**

---

§ **Seemann's kunsthistorische Bilderbogen** haben mit der jüngst ausgegebenen, wiederum 24 Bogen umfassenden sechsten Sammlung einen höchst willkommenen Zuwachs erhalten. Die italienische Plastik ist über Michelangelo hinaus fortgeführt bis auf Canova, ebenso die deutsche und französische Plastik vom Ausgang des Mittelalters bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Dazu kommt in sehr reicher Auswahl die Architektur der Länder diesseits der Alpen vom Beginn der Renaissance bis zu der Blüthezeit des Barockstils. Der Verleger und Herausgeber hat dabei den Vorrath an eigenen Holzschnitten wesentlich bereichert durch Hinzuziehung von Abbildungen fremden Verlags und einer Anzahl ganz neu und trefflich ausgeführter Darstellungen von Baudenkmälern des vorigen Jahrhunderts. Die glückliche Idee des Unternehmens, ein ebenso wohlfeiles wie gutes Anschauungsmaterial für den Unterricht an höheren Schulen und für die Zwecke öffentlicher Vorlesungen zu beschaffen, hat auch bereits im Auslande lebhaften Anklang gefunden, insofern eine englisch-amerikanische und eine holländische Ausgabe im Erscheinen begriffen sind.

v. **Von Dohme's „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit"** sind in den ersten Monaten dieses Jahres wiederum eine Anzahl neuer Lieferungen (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig) erschienen, sodaß die Gesammtzahl derselben jetzt 53 beträgt. Heft 44 brachte eine Arbeit von Prof. Ed. Dobbert über die Pisani, Heft 47 enthält Tiepolo, Batoni und Canaletto von J. E. Wessely, Heft 49 Verrocchio von Dr. Hans Semper, Heft 50 Sebastian del Piombo und Giulio Romano von Dr. J. Paul Richter. Die übrigen Lieferungen 45, 46, 48, 51—53 fallen auf die Fortsetzung von Anton Springer's Raffael und Michelangelo. Diese Doppelbiographie ist nunmehr bis zum Tode Raffael's gediehen, sodaß der Abschluß derselben wohl in Kürze zu erwarten steht. Springer's geistvolle Arbeit wird einen ganzen Band innerhalb des Gesammtwerks einnehmen und erscheint gleichzeitig in einer Separatausgabe. Auf die reiche und vorzügliche Illustration des Werkes wurde schon wiederholt hingewiesen.

* **Belvedere-Publikation.** Das im Verlage von H. O. Miethke in Wien erscheinende Prachtwerk über die kaiserl. Gemäldegalerie in Radirungen von William Unger mit Text von C. v. Lützow schreitet rüstig vorwärts. In diesen Tagen wird die fünfte Lieferung ausgegeben, welche an Reichthum und Glanz des Dargebotenen hinter den bisher erschienenen sicher nicht zurücksteht. Das Heft enthält die großartige Eberjagd von Franz Snyders, das bedeutendste Werk des Meisters in der Galerie, dann das kürzlich erworbene hoch interessante Bild von Gonsales Cocques und Lukas Achtschellings, ferner Correggio's weltberühmte Jo, eine an Leuchtkraft und Schmelz unvergleichliche Arbeit Unger's, endlich eine der schönen Madonnen van Dyck's nebst drei kleinen Textradirungen nach Dusart, Seghers und Guido Reni. Im laufenden Jahr ist noch das Erscheinen von drei weiteren Lieferungen zu gewärtigen, deren eine das herrliche Altarwerk des h. Ildefonso von Rubens, welches Unger bekanntlich früher schon einmal radirt hat, in einer größeren, auf vier Tafeln vertheilten Reproduktion enthalten wird. Der Erfolg des Werkes entspricht der gediegenen Schönheit seiner Anlage. In letzterer Zeit hat sich namentlich die englische Kritik wiederholt auf's Günstigste über dasselbe ausgesprochen.

* **Lehmann's „Bauschatz".** Die rührige Wiener Verlagshandlung von Lehmann und Wentzel hat soeben unter dem Titel „Bauschatz" die Herausgabe eines architektonischen Sammelwerkes begonnen, welches den Zweck hat, aus schwer zugänglichen Bibliothekswerken die besten Objekte in treuer Wiedergabe zu billigem Preise zu veröffentlichen. Das Programm der Publikation ist ein höchst vielseitiges; als einzige Beschränkung gilt die Rücksicht auf das wirklich Schöne und praktisch Verwendbare. Im Gegensatz zu andern ähnlichen Anthologien soll der „Bauschatz" in der Regel die Bauwerke in ihrer Totalität bringen (Façade, Grundriß, Durchschnitte, Details). Der Text soll sich auf kurze Bezeichnung der Werke, der Meister, der Bauzeiten und die Quellenangaben beschränken. Die technische Ausführung der Tafeln in Photolithographie hat L. C. Zamarski in Wien übernommen. Der „Bauschatz" erscheint in monatlichen Heften à 8 Tafeln in Fol., zum Preise von 2 Fl. ö. W. = 4 Mark. Zwölf Hefte bilden einen Band. Für die ersten Hefte ist u. A. in Aussicht genommen die Publikation des Palazzo Marini in Mailand, des Alcazar in Toledo, des Artemistempels in Messene, des Augsburger Rathhauses und des Wiener Belvedere.

* **In Weimar hat sich eine Gesellschaft für Radirkunst** gebildet, welche unter dem Protektorate des Großherzogs eine Anzahl der tüchtigsten Kräfte der dortigen Malerkolonie in sich vereinigt und soeben mit einem elegant ausgestatteten ersten Albumhefte hervorgetreten ist. Brendel, Danz, v. Gleichen-Rußwurm, Koken, W. Linnig sen. und jun., Malchin und Weichberger sind darin vertreten. Landschaften, Stimmungsbilder wie Veduten, Thierstücke, Blätter mit menschlichen Figuren, meistens direkte Studien nach dem Leben, wechseln mit einander ab und weisen manches durch Feinheit der Empfindung ausgezeichnete, geschickt radirte Blatt auf. Das vorliegende Heft hatte nur eine sehr kleine Auflage und scheint im engsten Kreise vergriffen zu sein. Hoffentlich lassen sich die Urheber durch den Erfolg zu einem kräftigen Appell an das größere Publikum ermuthigen, das ja jetzt für die Radirung wieder gewonnen ist.

Todesfälle.

Liberat Hundertpfund, Historienmaler in Augsburg, geboren 1806 in Bregenz, ist am 28. März in seiner Vaterstadt gestorben.

Friedrich Preller ist am 23. April zwei Tage vor Vollendung seines 74. Lebensjahres in Weimar einer Lungenentzündung erlegen.

Kunstvereine.

Z. **Köln.** Am 29. März hielt der Kölnische Kunstverein seine diesjährige, ordentliche Generalversammlung ab. Aus den darin gemachten geschäftlichen Mittheilungen ist zu be

merken, daß die Mitgliederzahl des Vereins im Jahre 1877 auf 2951 (gegen 2750 im Vorjahre) gestiegen. In der permanenten Ausstellung waren im Laufe des Jahres ausgestellt: 938 Oelgemälde, 52 Aquarelle und Zeichnungen, 16 Sculpturen in Marmor, 27 in Gyps und 8 in Bronze, zusammen 1041 Kunstwerke. Vom Vereine wurden hieraus zur Verlosung unter seine Mitglieder 28 Oelgemälde, 1 Aquarell und 19 Kupferstiche für den Gesammtpreis von 18,131 Mark, vom Kölner Dombauvereine für die Dombauprämienkollekte 92 Kunstwerke im Gesammtbetrage von 54,219 Mark und von Privaten endlich 36 Kunstwerke für die Gesammtsumme von 20,550 Mark angekauft, so daß also durch den Verein im Ganzen 176 Kunstwerke für zusammen 92,900 Mark gekauft und beziehungsweise verkauft wurden, — 656 Mark mehr als im Vorjahre. Als Nietenblatt kam für die Jahre 1876 und 1877 ein Kupferstich von Gustav Eilers in Berlin nach dem Kraus'schen Gemälde „Ein Gastmahl bei Tizian" zur Vertheilung, während für das laufende Jahr ein Kupferstich von Ernst Forberg in Düsseldorf, nach dem Gemälde „Interessante Lektüre" von J. Scheurenberg ebendaselbst, für das Jahr 1879 ein solcher von Professor Rud. Stang in Düsseldorf nach einem Bilde von Ch. Landella in Paris „Fellahmädchen" und für das Jahr 1880 ein Stich von Fr. Dinger in Düsseldorf nach dem Gemälde von E. Stückelberg in Basel „Jugendliebe" — Episode aus Gottfried Keller's Novelle „Romeo und Julie auf dem Dorfe", — beabsichtigt sind. —

Vermischte Nachrichten.

Deutsche Kunst auf der Pariser Weltausstellung. Die Vorbereitungen zur Aufstellung der deutschen Kunstwerke auf der Pariser Weltausstellung sind rasch und glücklich beendigt worden. Am 7. März wurde der Direktor der Akademie der bildenden Künste in Berlin, Herr A. v. Werner, mit der Angelegenheit betraut, und Dank dem Entgegenkommen der Besitzer von Kunstwerken und der hingebenden Thätigkeit der Collegen, welche an den einzelnen Kunstplätzen die Leitung der Sache übernahmen (Steffeck in Berlin, C. v. Piloty in München, E. Hoff in Düsseldorf, Hagen in Weimar, C. F. Lessing in Karlsruhe), ist die Sache so rasch gefördert worden, daß seit dem 15. April unsere Transporte von allen Sammelplätzen auf dem Wege nach Paris sind und die Eröffnung unserer Abtheilung am 1. Mai als gesichert betrachtet werden darf; unsere Transporte gehen per Eilfracht und durch Beamte begleitet. Keine öffentliche Galerie und keine Privatleute, welche Kunstwerke besitzen, um deren Ueberlassung gebeten wurde, haben abgelehnt, sondern alle haben bereitwillig ihre Schätze zur Verfügung gestellt. Mit den Deutschen auszustellen hat nur ein einziger deutscher Künstler abgelehnt: Ad. Schreyer aus Frankfurt a. Main, zur Zeit in Paris, von welchem zwei gute Bilder durch die berliner Commission für die Ausstellung bestimmt und von den Besitzern bewilligt waren. Die Dekoration des Ausstellungssaales hat Lorenz Gedon, Bildhauer in München, welcher 1876 auf der Münchener Ausstellung die Abtheilung „Unserer Väter Werke" arrangirt hat, übernommen und befindet sich seit dem 15. April mit den nöthigen Arbeitern in Paris. Unsere Commission zum Aufstellen der Kunstwerke (E. Hoff, Düsseldorf, Steffeck, Berlin) geht in den nächsten Tagen nach Paris. Folgendes ist ein vollständiges Verzeichniß der in Paris aufzustellenden deutschen Kunstwerke:

a. Maler, Berlin (29 Maler mit 48 Bildern): Wilhelm Amberg, Karl Becker (2 Bilder), Oskar Begas, Bennewitz v. Loefen, Biermann, Julius Ehrentraut, W. Gentz (2), C. Gräb, C. Gussow (3), Graf Harrach, Henneberg, Albert Hertel, O. v. Kameke, L. Knaus (5), Otto Knille, Fritz Kraus, Adolph Menzel (6), Paul Meyerheim (3), Max Michael, Gustav Richter (3), Ferdinand Schauß, C. Scherres, Julius Schrader, G. Spangenberg, Karl Steffeck (2), P. Thumann, Fritz Werner (2), Ch. Wilberg; Düsseldorf (29 Maler mit 42 Bildern): Andreas Achenbach (6), Oswald Achenbach (3), Albert Baur, G. v. Bochmann (2), Bokelmann, A. Burnier, Crola, E. Dücker (2), Fagerlin, Karl v. Gebhardt (3), Karl Hertel, Hiddemann, Karl Hoff, C. Irmer, H. Jordan, Karl Jutz, L. Kolitz, Chr. Kröner (3), A. Leu, Alfred Metzner, L. Munthe, Arthur Nikutowski, Georg Oeder, Röting, H. Salentin, Scheurenberg, A. Seel, Aug. Siegert, Wünnenberg z. Z. in Rom; München (29 Maler mit 43 Bildern): Hermann Baisch, Arnold Böcklin (3), Joseph Brandt, Franz Defregger (2), Wilhelm Diez (2), Otto Gebler, M. Gierymski, Eduard Grützener, Nikolaus Gysis, L. v. Hagn, Ludwig Hartmann, Hugo Kauffmann, Fritz Kaulbach (4), Albert Keller, Wilhelm Leibl (2), Franz Lenbach (4), Adolf Lier (2), Ludwig Löfftz, Gabriel Max, Ernst Meisel, L. Neubert, Eilif Petersen, Karl v. Piloty, Arthur v. Ramberg, Eduard Schleich (2), Gustav Schönleber, Claudius Schraudolph, Anton Seitz, Heinrich Zügel (2); Weimar: Brendel, K. Buchholz, Freiherr v. Gleichen-Rußwurm, Th. Hagen, Graf Kalkreuth, F. Pilz, Fr. Preller, Fr. v. Scheunis, Franz Sturtzkopf. Karlsruhe: Eugen Bracht, H. Gude, E. Hildebrandt, C. F. Lessing, W Riefstahl. Stuttgart: Karl Ludwig, Anna Peters. Hanau: G. Cornizelius. Paris: A. Echtler. Königsberg: O. Gunther und M. Schmidt. Rom: H. Harrer, C. Wünnenberg. Hannover: F. Kaulbach, W. Schuch. Hamburg: Valentin Ruths. London: Karl Schlösser aus Darmstadt. b. Bildhauer. Berlin: Carl Begas (2), Reinhold Begas (5 Werke), Erdmann Encke, Ferdinand Hartzer, F. Schaper, Sußmann-Hellborn, Robert Toberentz. Kreuznach: C. Cauer. Dresden: Echtermeyer. Florenz: Adolf Hildebrandt. Baden-Baden: J. Kopf. Rom: Müller (2), Schlüter. München: Wagmüller (5). Aus der National-Galerie sind 26 Gemälde, 3 Skulpturen, aus kaiserlichem Privatbesitz 5 Gemälde, aus sonstigem Privatbesitz sind 90 Gemälde, 7 Skulpturen, aus dem Besitz der Künstler sind 37 Gemälde, 14 Skulpturen. Summa 158 Gemälde, 24 Skulpturen. An illustrirten Prachtwerken deutscher Künstler (A. Menzel, B. Vautier, Preller, L. Richter, Oscar Pletsch, P. Thumann, A. v. Ramberg und Anderer) werden einige 40 Stück ausgelegt werden. (Köln. Zeitung.)

Neue Ausgrabungen in Rom. Dem Berner „Bund" wird aus Rom vom 9. April geschrieben: „Mit dem 2. April wurden auf Anordnung des Unterrichtsministeriums die Ausgrabungen in der Niederung des Forum Romanum wieder aufgenommen, um nun auch das Areal zwischen dem Palatin, dem Titusbogen, der Basilica Konstantin's und dem Tempel des Antoninus bloßzulegen. Zu gleicher Zeit sieht man im Stadium des Palatins die archäologischen Mineure Hacke und Schaufel schwingen und die gehobenen Schätze aneinanderreihen. In dem kurzen Zeitraume von zwei Wochen wurden außer vielen Säulenstümpfen aus Cipollino und rothem und schwarzem Granit, Kapitälen, Fries- und Gesimsstücken auch mehrere Statuen aufgefunden. Die bedeutendste davon ist eine halbkolossale weibliche Gewandfigur ohne Kopf von so vorzüglicher Arbeit, daß sie zum Besten gerechnet werden muß, was in den letzten Jahren in Rom ans Licht gekommen ist. In Stellung und Haltung erinnert die Figur an die als Ceres restaurirte Statue im Braccio nuovo des Vaticans (No. 83). Endlich sind noch die Arbeiten in Ostia der Erwähnung werth. In der Villa Hadrian's hat man innerhalb dreier Monate ein Areal von zwei Hektaren aufgedeckt und drei große Atrien mit Peristylen, theils korinthischer, theils dorischer Ordnung, bloßgelegt. Die sich an diese Atrien anschließenden Zimmerräume sind durch große Mannigfaltigkeit der Hausornamentik bemerkenswerth. Der musivische Fußboden ist wohl erhalten. Um einen Begriff von dem Umfange der Arbeiten zu geben, genügt die Notiz, daß bereits 6000 Kubikmeter Erde ausgestochen und weggefahren worden sind. Um allen gefundenen und noch zu findenden Gegenständen ein Obdach zu sichern, hat das Ministerium das außerordentlich malerische mittelalterliche Castello di Ostia in unmittelbarer Nähe der Stadt erworben."

O. B. **Ein neuer „Saal His de la Salle" im Louvre.** Einer der kenntnißreichsten Sammler Frankreich's, Herr His de la Salle, hat seinem Vaterlande neuerdings ein großartiges Geschenk gemacht, indem er dem Louvre, welcher ihm schon die schönen Handzeichnungen Poussin's in der Salle des Boîtes, dann das Marmor-Relief von Mino da Fiesole und die kleinen italienischen Bronzen im Michelangelo-Saale*) verdankt, vor wenigen Wochen seine ganze unvergleichliche

*) vgl. Zschft. f. b. K., XII. Jahrg. 1877, S. 150.

Sammlung von Handzeichnungen, bestehend aus 434 Blättern der besten Meister aller älteren und neueren Schulen, dann zwanzig interessante Gemälde und einige antike Marmorwerke überließ. Bardour, der derzeitige, gut republikanische Minister der schönen Künste, hat an den patriotischen Geschenkgeber ein Schreiben gerichtet, in welchem mit schlichten, fast lakonischen Worten der Werth des Geschenkes und der Gesinnung des Spenders hervorgehoben und angezeigt wird, daß ein neu zu errichtender Saal die Gaben des Herrn His de la Salle vereinigen werde. Dem Vernehmen nach ist einer der in der Restaurirung begriffenen Säle der Louvre-Colonnade dazu bestimmt. Inzwischen sind zwölf Gemälde und sieben Handzeichnungen in verschiedenen anderen Sälen provisorisch ausgestellt worden. Unter den bereits der Oeffentlichkeit übergebenen Gemälden heben wir ein kostbares Fresco-Fragment von Bern. Luini, den Kopf eines jungen Mädchens darstellend, dann ein weibliches Portrait aus der Schule Giorgione's und ein „Gastmahl der Herodias" von Fiesole hervor. Die bereits exponirten Handzeichnungen wurden lediglich der französischen Schule entnommen und sind keineswegs die werthvollsten der dem Staate überlassenen Sammlung. Wenn die Vermehrung der Schätze des Louvre so fortschreitet, wie in dem letzten Jahrzehnt, so wird die Verwerthung des Raumes der Tuilerien zu einem Staatsmuseum über kurz oder lang nicht mehr bloß aus ästhetischen Gründen wünschenswerth sein, sondern sich als Gebot der Nothwendigkeit darstellen. Daß das gegenwärtige Projekt, die Ruinen der Tuilerien abzutragen und keinen Neubau aufzuführen, ästhetisch verwerflich sei, braucht keinem Kenner des herrlichen Platzes gesagt zu werden.

Zeitschriften.

The Academy. No. 310. 311.
The archaeological explorations of the Tiber bed, von F. Barnabei. — The Novar pictures, von F. Wedmore. — Notes on archaeology in Italy. — Goupil's exhibition, von W. M. Rossetti. — Edwin, third earl of Dunraven, Notes on Irish architecture, von N. Moore. — The Water-Colour Institnte, von W. M. Rossetti. — Modern painting, von Ph. Burty. — Index of letters and other documents addressed to Michelangelo Buonarroti, and preserved in the archives of the Casa Buonarroti, Florence, von C. Heath Wilson.

L'Art. No. 172. 173.
La caricature politique: Honoré Daumier, von E. Montrosier. (Mit Abbild.) — Un précurseur (Paul Huet), von L. Mancino. (Mit Abbild.) — Les écoles d'art à Vienne: L'academie imperiale et royale des beaux-arts, von Bucher. (Mit Abbild.) — Silhouettes d'artistes contemporains: Ulysse Butin, von P. Leroi. (Mit Abbild.). — La société des amis des arts de Lyon. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 30. 31. 32.
Das neue Hoftheater zu Dresden. — Zur Betheiligung der Architektur an der diesjährigen Ausstellung der Berliner Kunst-Akademie. — Zu den Bahnhofsanlagen für die Berliner Stadtbahn. — Der Entwurf für das neue Kollegiengebäude der Universität Strassburg. — Die Konkurrenz für Entwürfe zum Neubau der St. Petri-Kirche in Leipzig. — Die Konkurrenz für Entwürfe zu dem Schweizer-Bundes-Justizpalast in Lausanne.

Gewerbehalle. Lief. 5.
Bordüren, Ital. Renaiss. d. 16. Jahrh.; Fenster-Lambrequin, altdeutsch; Intarsia-Füllungen des Chorgestühls der Maria-Magdalenen-Kirche in Breslau, 15. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Bronze-Lampe; Tisch; Fauteuil und Stuhl; Bücherschrank; Jardinière für ein Vestibule; Collier und Armbänder; Buch-Einband.

Journal des Beaux-Arts. No. 7.
Les aquarellistes: Dix-neuvième exposition. — P. Selvatico, Le arti del Disegno in Italia, von A. Schoy. — Exposition universelle von H. Jouin — Société de Vienne pour l'encouragement des arts.

Auktions-Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Am 7. Mai Versteigerung von Oelgemälden neuerer Meister, Aquarellen von Hildebrandt, Antiquitäten etc. (626 Nummern.) — Am 21. Mai Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen etc., dem Nachlass des Kupferstechers Fr. Knolle, sowie der Sammlung des Cav. Dom Cerruti in Turin. (1486 Nummern.)

Eingesandt.

Als vor einigen Jahren der Bildhauer Professor Bläser auf einer Reise begriffen in Stuttgart nach kurzer Krankheit starb, hinterließ er das für seine Vaterstadt Köln bestimmte Monument Friedrich Wilhelm's III., welches in kolossalen Verhältnissen ausgeführt wird, noch unvollendet. Das frühe Dahinscheiden des Meisters erregte nicht nur bei seinen zahlreichen Freunden, die er durch sein liebenswürdiges heiteres Wesen gewonnen hatte, sondern auch in den weitesten Kreisen die lebhafteste Theilnahme, da man noch so manches schöne Werk von ihm erwarten durfte. Da er in der Zeit seiner Thätigkeit meistens mit monumentalen Aufträgen fast überhäuft war, so blieb ihm für Schöpfungen der freien Neigung nicht viel Zeit übrig. und daher kam es, daß die Vollendung der Statue der Gastfreundschaft, deren Ausführung er bei Gelegenheit eines Besuches in seiner Heimath mit einem dortigen intimen Freunde verabredet hatte, lange auf sich warten ließ, sodaß die Geduld des Bestellers einigermaßen auf die Probe gestellt wurde. Doch alles Mißvergnügen war vergessen, als die „Gastfreundschaft" in schönstem carrarischen Marmor ausgeführt, endlich eintraf und, in der Vorhalle des prächtigen Hauses aufgestellt, die Freude und der Stolz der Kölner wurde. Nach Bläser's Tode wurde die Statue würdig befunden, um in der National-Galerie aufgestellt zu werden, wo sie jetzt dem Besucher, sobald er die erste Treppe erstiegen hat, entgegentritt. Eine liebliche Mädchengestalt in leichtem Gewande bietet zum Willkommen eine flache Schale dar, eine Einladung zum Eintreten damit ausdrückend. Nachdem nunmehr die in Köln und in Berlin aufgestellten Marmor-Ausführungen dieser schönen Statue vielen Beschauern zur Freude gereicht haben, entschlossen sich die Hinterbliebenen des Meisters, das ursprünglich in Lebensgröße, also ungefähr 5 Fuß hoch ausgeführte Gypsmodell durch Gypsabgüsse zu vervielfältigen, um die Verbreitung derselben in weiteren Kreisen zu ermöglichen. Zu diesem Zwecke haben sie mit den Gebrüdern Micheli in Berlin einen Vertrag abgeschlossen, in Folge dessen die nöthigen Vorarbeiten, Herstellung der Form und zahlreicher Abgüsse jetzt soweit beendigt sind, daß Exemplare der Gastfreundschaft in Gyps und in Elfenbeinmasse in dem Verkaufslokale der Gebrüder Micheli in Berlin, Unter den Linden 12 bereit stehen. Zur Ausschmückung von Gesellschaftssälen, Gärten und Hallen, in welchen die Gastfreundschaft waltet, dürfte eine anmuthigere Statue kaum zu finden sein. Im Besitz der hinterbliebenen Wittwe befindet sich eine vom Professor Bläser noch selbst gearbeitete Marmor-Statue der „Gastfreundschaft", die jetzt vielleicht für ein Museum zu einem mäßigen Preise erworben werden könnte.

Inserate.

Während der Abweſenheit des Herausgebers ſind Zuſchriften in redaktionellen Angelegenheiten lediglich zu richten an **E. A. Seemann in Leipzig.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

9. Mai

Nr. 30.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Umbauten in der Gemäldegalerie des alten Museums in Berlin. — Beiträge zu Michelangelo's Karton der Schlacht bei Cascina. — Wilhelm Pose †; J. Czermak †. — Hannover: Preisausschreiben des Architekten- und Ingenieur-Vereins. — Düsseldorf: Aus der permanenten Ausstellung von Schulte. — Bau einer Kunsthalle in Düsseldorf; Trier: Auffindung einer römischen Villa. — Berliner Kunstauktion. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Umbauten in der Gemäldegalerie des alten Museums in Berlin.

Unter dieser Ueberschrift bringt die Berliner National-Zeitung einen beachtenswerthen Aufsatz aus der Feder Dr. R. Dohme's, den wir im Nachfolgenden reproduciren:

„Die Frage, ob und wie weit die Gemäldegalerie unseres Museums eines Umbaues bedürftig ist, hat bekanntlich vor Jahren viel Streit erregt, und wenn auch durch die bis jetzt erzielten Resultate viel Gegensätze versöhnt sind, so steht eine endgültige Einigung über das Vorzunehmende immer noch aus, vielleicht zum Glück. Denn daß allein der Bau einer neuen Gemäldegalerie, nach den Prinzipien, welche erst lange nach dem Entstehen der Schinkel'schen Schöpfung durch neuere Versuche und Erfahrungen annähernd festgestellt worden, die einzig befriedigende Lösung ist, darüber herrscht unter den Betheiligten kaum noch Meinungsverschiedenheit. Nicht zum wenigsten haben die zahlreichen und trefflichen Ankäufe der letzten Jahre dies Verlangen nach größeren und praktischer angelegten Ausstellungsräumen zum allseitig empfundenen Bedürfnisse gemacht. Da nun zur Zeit bereits dem dringenden Bedürfniß nach Raum für die umfassende Abformung nach Bildwerken der Renaissance namentlich in Italien durch die Bewilligung eines Neubaues für Abgüsse mittelalterlicher und insbesondere Renaissance-Bildwerke Abhilfe in nahe Aussicht gestellt ist, so wird man hoffentlich diese günstige Gelegenheit benutzen, in einem und demselben Renaissancemuseum die Abgüsse wie die Originalbildwerke, die jetzt in der äußersten und finstersten Abtheilung des alten Museums fast verloren untergebracht sind, mit den Gemälden zu vereinigen, — eine Vereinigung, die völlig neu, aber durchaus in der Sache begründet ist. In den durch einen derartigen Neubau frei werdenden Räumen des alten Museums wäre der lange gesuchte würdige Ausstellungsplatz für die Schätze des Antiquariums und der Vasensammlung, vielleicht auch der Münzen und Medaillen gefunden, während die Souterrains, in denen diese bisher ein ihrer unwürdiges Heim gehabt, ihrer ursprünglichen Bestimmung als Magazinräume der Skulpturen- und Abgußsammlung, an denen es jetzt zum empfindlichen Schaden dieser Sammlungen so gut wie ganz fehlt, wieder zurückgegeben werden.

So wäre der klassische Bau Schinkel's ganz der antiken Kunst gewidmet, was unser Museum an Originalen aus dem Alterthum besäße, hier vereinigt. Hoffentlich wird die Zukunft auch die Erfüllung dieses Wunsches bringen, heut aber handelt es sich darum, in dem Vorhandenen nach besten Kräften sich einzurichten. Mit der beendeten Umwandlung der drei letzten dunklen Kabinette der niederländischen Abtheilung in einen Oberlichtsaal hat deshalb jetzt eine Neuordnung der nordischen Schulen stattgefunden, in die nun auch die Erwerbungen der letzten Jahre systematisch eingereiht sind, wenigstens so weit als möglich, denn ein Rest der Suermondt'schen Sammlung mußte aus Rücksicht auf Platz und weitere Umbauten noch in den Versuchskabinetten belassen werden.

Das Erscheinen des neuen Katalogs für die Galerie steht dem Vernehmen nach in den nächsten Monaten zu erwarten. Da der Werth einer Samm-

lung nicht in der Menge, sondern in der Güte der ausgestellten Bilder beruht, und die Fülle des Mittelmäßigen nur zu leicht auch die bedeutenden Stücke übersehen läßt, so hat man mit richtigem Takt zunächst eine Anzahl geringerer Gemälde in den Vorrath zurückgenommen und so die Kabinette wesentlich von der früheren Ueberfülle entlastet. Wer je die Schwierigkeiten des Aufhängens von Bildern praktisch durchgemacht, wenn jedes einzelne Werk das ihm zusagende besondere Licht haben, keines das benachbarte durch Farbe, Haltung und selbst Darstellung schädigen, die einzelnen Stücke sich zu Pendants gruppiren, die ganze Wand ein wohlthuendes Gesammtbild abgeben und endlich bei alledem noch der Schulzusammenhang nach Kräften gewahrt werden soll, der wird dem feinen Geschmack und dem Geschick, mit dem hier verfahren, nur die unbedingteste Anerkennung zollen. Wie ganz anders nehmen sich jetzt die alten Bekannten aus! Jetzt erst erkennt auch der flüchtige Besucher, daß wir in der That gerade in dieser Abtheilung eine Reihe von Meisterwerken haben, die den Hinblick auf andere Galerien nicht zu scheuen brauchen. Ein Theil der Bilder hat gleichzeitig neue Rahmen erhalten, namentlich sind da, wo Färbung und Ton der Bilder es wünschenswerth erscheinen ließ, die im 17. Jahrhundert beliebten schwarzen Rahmen, zum Theil durch Originale oder durch Nachbildungen wieder eingeführt worden. Jedes Bild trägt jetzt auch auf einem Messingschild am unteren Theil des Rahmens den Namen des Meisters, das Geburts- und Todesdatum, sowie die Angabe des Hauptortes seiner Wirksamkeit; wo der Gegenstand es verlangte, giebt eine zweite Tafel am oberen Rahmentheile auch darüber Auskunft.

Alles in Allem genommen, kann man sagen, daß in der jetzigen Aufstellung alles erreicht ist, was der bauliche Zustand der Kabinette irgend ermöglichte. Dadurch, daß die Eingänge derselben dem Fenster gegenüberliegen, wird der Besucher beim Eintritt durch die Fülle des ihm entgegenströmenden Lichtes auf das Empfindlichste geblendet, und sieht zugleich die Seitenwände in unangenehmster Spiegelung, die den wünschenswerthen Ueberblick unmöglich macht. Kaum einer unter hundert Besuchern mag sich von seinem Thun Rechenschaft geben, in unbewußtem Empfinden des Richtigen aber eilt Alles auf das Fenster zu, um, diesem den Rücken kehrend, wenigstens die Hauptblendung zu beseitigen, aber auch so bleiben die zunächst dem Fenster hängenden Bilder und die ganze, viel zu tief zurückliegende Rückwand dunkel; die Bilder der letzteren leiden zudem unter dem von beiden Seiten aus den Nebenkabinetten noch einströmenden, von der Bildfläche reflektirenden Lichte bis zur Unerträglichkeit. In ganz befriedigender Weise ist diesen Beleuchtungsfehlern in den jetzigen Räumen überhaupt nicht abzuhelfen, was aber geschehen könnte, Abtrennung der Kabinette von einander durch Verlegung der Eingänge auf die Fensterseite, durch schräg aufgestellte Seitenwände und wesentlich dekorative Benutzung der Rückwand zur Vermeidung der Blendung ist seit Jahren in den drei kleinen Probekabinetten, die noch jetzt einen Theil der Suermondt'schen Sammlung beherbergen, dargelegt; nur muß man sich den heut dunklen Korridor hinter denselben durch nach dem Hof gehende Fenster erhellt denken, wodurch neben der Erleichterung der Kommunikation zugleich Raum und Licht zu einer vortheilhaften Behängung desselben beschafft würde.

In dem neuen Oberlichtsaal ist nun ein wohlthuend wirkender Abschluß der ermüdend langen Reihe von Kabinetten gewonnen, der auch dadurch zum Haupteffektstück des Ganzen geworden, daß hier eine Anzahl von Perlen der Sammlung vereinigt sind; an den Schmalwänden die Meister der holländischen, an den Langwänden die der vlämischen Schule: Rembrandt, Rubens, van Dyk auch räumlich die überwiegenden. Wieder macht sich das treffende Arrangement geltend, die geschickt an einander gereihten Gegensätze fesseln das vom Sehen ermüdete Auge immer von Neuem. Mit vollem Recht ist auch hier zum ersten Male von der herkömmlichen Färbung der Wand in zwei Tönen derselben Farbe (zumeist roth in roth und grün in grün) abgewichen worden. Ein absichtlich indifferent gewähltes kleines Farbenmuster überspannt, polychrom behandelt, die ganze Wand und giebt ihr grade so viel selbständiges Leben, daß sie nicht als bloßer Farbenfleck die Feinheit des Lichtes und Kolorits im Bilde überschreit, und zugleich eine Art Verbindung zwischen den Goldrahmen herstellt. Besonders wohlthuend ist auch die Wirkung des in einem Serpentinton gehaltenen Sockels und des (in der Form zwar recht unglücklichen) umlaufenden Geländers von demselben Metall, mit denen man billiger Weise die Färbung der Thüren und ihrer Einfassungen hätte in Einklang bringen sollen. Die wohlthuende Gesammtwirkung läßt denn auch gern einzelne architektonische Eigenthümlichkeiten, wie die Deckendekoration und die ängstliche Gliederung des Velariums mit seinen vielen kleinen vergoldeten Stäbchen und Schnürchen übersehen, in denen das abgeblaßte Schinkel'sche Epigonenthum dem großen Meister in seiner Weise huldigt. Aber rein prinzipiell gesprochen, sollte man doch bei derartigen Saaldekorationen mehr auf die im Raume aufgehängten Gemälde als auf den „Stil des Hauses" Rücksicht nehmen; daß eine kräftig gegliederte Decke im Stile der italienischen Renaissance mit Wölbungen, neutralen Füllungen, dunklen Profilen, die dem Sockel entsprächen, den Werken der italienischen Frührenais-

sance ebensowohl als den Bildern von Rubens und Rembrandt weit eher gerecht werden würde, als diese Decke mit ihrer Fülle kleinlichen aufgemalten griechischen Ornaments in flachen broncirten Kassetten, das dürfte nur Wenigen zweifelhaft erscheinen. Wann werden unsere Architekten einmal angehalten werden, sich mit den technischen Leitern unserer Kunstinstitute über die Bedürfnisse der Bauten für dieselben ins Einverständniß zu setzen und sich nach ihnen zu richten?

Seit Jahren war die Gemäldegalerie in einem Uebergangsstadium, Theile derselben waren abgesperrt, es wurde gebaut, die Bilder wurden verhängt, der Katalog fehlte, noch heute ist die Reorganisation nicht beendet, noch steht die Neuordnung von Theilen der italienischen Schulen aus, der Umbau der dem neuen Museum gegenüberliegenden Kabinette zu Oberlichtsälen steht in einigen Monaten bevor; aber für eine ganze Hälfte der Sammlung ist der Verjüngungsprozeß vorläufig beendet, und was in dieser geleistet, das verdient im vollen Maße den Dank des Publikums, das nicht ahnt, welche Schwierigkeiten und Hindernisse selbst bei der einfachsten und nothwendigsten Aenderung oder Neuerung überwunden werden mußten."

Beiträge zu Michelangelo's Karton der Schlacht bei Cascina.

Bei dem Interesse, welches Thausing's Abhandlung über den Karton Michelangelo's zur Schlacht bei Cascina mit Recht allseitig erweckt, dürfte ein kurzer Bericht über die in England befindlichen Handzeichnungen als nachträglicher Beitrag zu jenen Untersuchungen vielleicht willkommen sein. Die nachstehende Aufzählung kann auf Vollständigkeit um so weniger Anspruch erheben, als das Auffinden des einschlägigen Materiales mehr oder weniger von Zufälligkeiten abhängt. Was zunächst das berühmte Gemälde im Besitze des Earl of Leicester auf Schloß Holkham betrifft, so darf wohl behauptet werden, daß der Stich Schiavonetti's dasselbe fast ersetzt. Zu den Beschreibungen der Grisaille bei Passavant (Kunstreise durch England, S. 194 f.) und Waagen (Treasures III, 423 ff.) kann ich ergänzend nur bemerken, daß das Bild auf Holz gemalt und nicht mehr von einem „starken gelben Firniß" bedeckt ist. Die einzige sachliche Abweichung des Stiches vom Original dürfte die sein, daß der Trompetenbläser hier vielmehr ein Flötenbläser ist. Im Uebrigen sind insbesondere die Finger und Zehen der verschiedenen Figuren von einer mehr fetten schwammigen und scheinbar knochenlosen Bildung. Es fehlt nicht an sehr starken anatomischen Verzeichnungen, welche im Stich korrigirt sind, z. B. in der Kniebuchtung „des von rückwärts gesehenen Lanzenträgers" (f bei Thausing) und im Rumpfe desjenigen, „welcher das Gesicht enthüllt" (g), hier übrigens weniger „einem Weibe gleichend", als im Stiche. Die Köpfe sind im Allgemeinen sehr roh gezeichnet.

Unter den Handzeichnungen erscheint mir als die wichtigste eine Studie zu „dem Hinabgreifenden" (+ 6, — d). im Besitz von John Malcolm of Poltalloch, Esq. Das Blatt war unter No. 640 in der kürzlich geschlossenen Winterausstellung der Grosvenor Gallery und als Studie zum Karton blos als „wahrscheinlich" bezeichnet, nur weil die Studie im Gegensinne des Gemäldes von Holkham entworfen ist. Mit dem jüngsten Gericht kann dieser Entwurf nicht in Zusammenhang gebracht werden. Für die Echtheit bürgt nicht allein die meisterhafte Sicherheit in der Strichführung, sondern auch der Charakter der Handschrift auf der Rückseite.

Neben die beiden von Thausing erwähnten Blätter, „welche seltsamer Weise unter dem Namen des Timoteo Viti gingen", muß eine Kreidezeichnung gestellt werden, welche aus der Sammlung des Sir T. Lawrence in eben jenen Besitz gelangt ist. Die Benennung wird hier aus der Signatur T. V. hergeleitet. Dargestellt ist „der stehend sich das Beinkleid knüpfende" (7, e), doch ohne die Bekleidung und ohne den Panzer, dessen Schuppen beiläufig bemerkt in der Grisaille von Holkham nicht so hervortreten, wie in Schiavonetti's Stich, welcher vielmehr dem Stiche des Agostino Veneziano hierfür gefolgt ist.

Die neue Anordnung der Figuren dürfte durch eine getuschte Federzeichnung, No. 163 der Dyce Collection im South Kensington Museum eine theilweise Bestätigung finden. Wir finden hier die Gestalt „des vorgebeugt Hinabblickenden" (5, k) genau wiedergegeben, bis auf den linken Arm, welcher mit dem rechten des in der Rekonstruktion unmittelbar darunter befindlichen „Herabgreifenden" (+ 6, — d) vertauscht ist. Die Gestalt erfaßt das Handgelenk eines scheinbar Ertrunkenen, von dem der ganze Arm und die Schulter aus dem Wasser ragt. Das Entstehen dieser, wie mir scheint, absichtlichen Fälschung ist nur so erklärlich, daß man als Vorbild nicht die traditionelle Vertheilung der Figuren, sondern die der Rekonstruktion annimmt. Diese dürfte wohl eine kleine Veränderung erfahren auf Grund eines Stiches, dessen Beziehung zum Karton früher nicht erkannt worden ist. Passavant beschreibt im Peintre-Graveur Bd. VI, S. 137 als Nachtrag zu Bartsch XV, 377 das Blatt eines italienischen Anonymus, welches dem Giovanni Battista Scultore angehören soll mit dem Titel: „Le jeune homme voguant sur la mer". Bringt man das Accessorische in Abzug: die Muschel, welche als Fahrzeug dient, die Sanduhr und das Segel, so bleibt ein Act übrig, welcher sofort als „der Wegschreitende mit fliegendem Mantel" (10, r)

erkannt werden muß. Beide sind durchaus identisch. Der linke Arm ist ebenso eingekrümmt, wie in Holkham. Ebenso wie in der Grisaille lagert zwischen seinen Füßen der mit t bezeichnete Krieger, welchen die Rekonstruktion abtrennt und „in einen vom Liegen sich Erhebenden" (9) abgeändert hat. Daß im Stiche der linke Unterarm desselben Mannes anders gelegt ist, als in dem Gemälde unter t, hat darum keine Bedeutung, weil dies dort die Handlung erforderte.

H. Vaughan besitzt eine Federzeichnung unter Michelangelo's Namen*) zu dem, „der sitzend sich umkehrt" (— 11, + h). Ich halte das Blatt für eine nicht sonderlich gelungene Fälschung, den Stichen nachgebildet, und kann dem Umstand keine Bedeutung beimessen, daß die Figur im Gegensinn der Thausing'schen Rekonstruktion entworfen ist. Dieselbe Stufe künstlerischen Werthes behauptet in derselben Sammlung die Figur eines nach links ausschreitenden unbekleideten Jünglings mit erhobenem linken Arm, in Woodburn's Katalog als David mit der Schleuder beschrieben. Man möchte diesen Akt jetzt für den Karton der Schlacht bei Cascina in Anspruch nehmen.

Von Gemälden, welche einzelne Figuren des Kartons mehr oder minder treu wiedergeben, ist mir nur die große Taufe Christi von Rubens, aus Lille, jetzt im Museum von Antwerpen (nicht treu übereinstimmend mit der Handzeichnung No. 518 im Louvre) und die Darstellung desselben Gegenstandes von Joan van Scorel, No. 106 des städtischen Museums zu Haarlem bekannt.

London, im April 1878. J. P. Richter.

Den vorstehenden dankenswerthen Mittheilungen hätte ich beizufügen, daß der von Passavant, Peintre-Graveur VI. p. 137, zu Giovanni Battista Scultore nachgetragene Stich wohl identisch sein wird mit dem Alaert Claessen zugeschriebenen, Passavant P.-G. III. p. 42 No. 115: Deux adolescents voyageant sur mer dans une coquille. Dort ist auch bemerkt, daß die eine, die stehende der beiden Figuren dem Stiche Marcanton's Bartsch No. 476 (muß wohl heißen 426) entlehnt sei. Die Figuren entsprechen im Wesentlichen dem Wegschreitenden und dem Liegenden in der Grisaille von Holkham, also: + r, + t.

Ich hatte mich in meiner Untersuchung auf die Verzeichnung der italienischen Stiche beschränkt. Gehen wir darüber hinaus, dann möchte ich noch eines deutschen Holzschnittes erwähnen, in welchem nebst anderen Figuren aus Marcanton'schen Stichen, auch zwei aus der Schlacht bei Cascina stammende Platz gefunden haben. Es ist der große Holzschnitt von Hans Sebald Beham, Bartsch No. 165: Der Jungbrunnen. In der Badehalle zur Rechten, links von der mittleren Säule sieht man bis an die Knie im Wasser und von der Gegenseite genommen den Heraufsteigenden (— 2, — a) und den Kauernden, der hinausweist (— 4, — c). Es giebt von diesem Holzschnitte auch eine kleine Copie in Kupferstich von Johann Theodor de Bry, wo dann die beiden Figuren wieder rechtseitig erscheinen. Hoffentlich wird die Zusammenstellung des auf die Schlacht bei Cascina bezüglichen Materiales sammt der Grisaille von Holkham, zu welcher sich der Burlington Fine Arts Club in London soeben veranlaßt fand, noch mehr zur Klärung unserer Einsicht in diese Frage beibringen.

Wien. M. Thausing.

*) Nachträglich bemerke ich, daß von Handzeichnungen leider nur dieses und das folgende Blatt in der unten erwähnten Ausstellung Aufnahme gefunden haben.

Nekrolog.

B. Wilhelm Pose, Landschaftsmaler in Frankfurt a/M., starb daselbst den 14. März 1878. Er gehörte zu dem kleinen Kreise jener Künstler, welche mit Lessing und Schirmer in der Düsseldorfer Schule die Landschaftsmalerei zuerst selbständig pflegten, und schon deshalb würde sein Name in ehrenvollem Gedächtniß bleiben, auch wenn er nicht durch zahlreiche treffliche Werke wohl begründeten Ruhm erlangt hätte. Pose wurde den 9. Juli 1812 in Düsseldorf geboren und half zuerst seinem Vater, der ein geschickter Dekorationsmaler war, namentlich bei der Ausschmückung mehrerer fürstlicher Schlösser. Dieser Umstand führte ihn auf die malerisch gelegene Burg Rheinstein, die dem damals in Düsseldorf residirenden Prinzen Friedrich von Preußen gehörte, und hier erweckte der Zauber der rheinischen Natur den Drang in ihm, sich zum Künstler auszubilden. Bei seiner Rückkehr bezog er die Akademie, der er von 1826 bis 1835 mit fortschreitendem Erfolge angehörte. In Gemeinschaft mit dem ihm befreundeten Andreas Achenbach begab er sich 1836 nach München, wo ihn Rottmann zur Mitwirkung bei Ausführung seiner griechischen Landschaften zu gewinnen suchte. Doch kam es nicht dazu, da Pose vor der ausbrechenden Cholera flüchtete und auf ein Jahr nach Frankfurt a/M. ging, wo sein Bild „Burg Elz" vom Städel'schen Institut angekauft wurde. Von mehreren größeren Studienreisen nach Düsseldorf zurückgekehrt, malte er u. a. ein treffliches Bild „Schloß in Tirol", welches er zur Ausstellung nach Brüssel sandte. Als er erfuhr, daß dasselbe nicht aufgehängt worden sei, begab er sich persönlich dahin, um sein Recht zu suchen. Es fand sich, daß Pose's Gemälde nebst mehreren andern deutschen Bildern nicht einmal ausgepackt worden war. Dies gab zu einer gründlichen Revision und einer Erweiterung der Ausstellung Anlaß. Das „Schloß in Tirol" erhielt einen Ehrenplatz, ein Lorbeerkranz schmückte seinen Rahmen, und der König der Belgier kaufte es für seine Privatgalerie. Die belgischen Künstler wollten Pose bewegen, sich in Brüssel anzusiedeln, da aber in Düsseldorf eine Braut seiner wartete, kehrte er, nachdem er noch Paris besucht, dorthin zurück. Der Tod seiner Geliebten trieb ihn aber bald wieder fort. Er machte eine längere Studienreise nach Italien und ließ sich dann im Sommer 1842 dauernd in Frankfurt a/M. nieder. Von seinen zahlreichen Bildern sind hervorzuheben: „Die Linde bei Gerolstein in der Eifel" — „Die Mühle an der Ahr" — „Erpel am Rhein" — „Die Burg am See" — „Falkenstein im Taunus" — „Der Königssee bei Berchtesgaden" (im Besitz des Großherzogs von Hessen) — dasselbe Motiv in anderer Auffassung (zweimal wiederholt für die Herren Carl Klotz und Hermann Passavant in Frankfurt) — „Salzburg von Maria Plein aus gesehen" (im Privatbesitz in England) — „Die Wasserfälle zu Tivoli" (bei Herrn Chr. Haak in Frankfurt) — „Das Theater zu Taormina auf Sicilien" (in der Galerie

in Prag) — „Der Tempel zu Pästum“ (bei Herrn Daniel von der Heydt in Elberfeld) — „Wald bei Homburg“ (bei Herrn Riccard in Frankfurt). — „Gebirgssee bei Abendbeleuchtung“ (1834, in der Berliner National-Galerie). Die späteren Arbeiten Pose's zeichnen sich durch eine großartigere Auffassung der Natur aus, und bis zu seinen letzten Arbeiten bewährte der Meister sich stets als treuer Anhänger der alten idealen Kunstrichtung. Er erhielt 1855 in Paris die goldene Medaille und schon früher in Brüssel die große silberne.

Todesfälle.

Jaroslaw Czermak, Maler, 1831 in Prag geboren, ist am 23. April in Paris gestorben.

Konkurrenzen.

Hannover. Der Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hannover stellt für dieses Jahr zur Hebung des Kunstgewerbes folgende Preisaufgaben: I. Tafelservice in Glas, bestehend in: 1 Wasserglas, 1 Glas für gewöhnlichen Rothwein, 1 Glas für feinen Bordeaux, 1 Champagnerglas, 1 Liqueurglas, 1 Rheinweinglas (Römer), 1 Wasserflasche. Das Service soll in edlem Stile so entworfen sein, daß es mit künstlerischer Form die größte Haltbarkeit verbindet. Die Entwürfe sind in natürlicher Größe anzufertigen. Ablieferungstermin 1. Juni d. J. Konkurrenz-Preis 200 R.M. II. Ein Rennpreis, bestehend in einem silbernen Pokal. Im Stile des Mittelalters oder der Blüthe der deutschen Renaissance entworfen, dürfen die Anfertigungskosten desselben bei eventueller Ausführung die Summe von 750 R. M. nicht überschreiten. Die Entwürfe sind in natürlicher Größe anzufertigen. Ablieferungstermin 1. Oktober d. J. Konkurrenz-Preis 200 R. M. Die allgemeinen Konkurrenzbedingungen sind durch die Redaktion der Zeitschrift „Kunst im Gewerbe“ in Hannover zu beziehen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Düsseldorf. Aus der permanenten Ausstellung von Schulte. Ueber den sittlichen Werth von Kunstwerken ist schon viel hin- und hergestritten worden, ohne daß der Streit je ein allgemein anerkanntes Ergebniß gehabt hätte. So ist denn auch jüngst der Streit über das Grenzgebiet von Moral und Aesthetik über ein Bild von F. Neuhaus „Aschermittwochmorgen“ aufs Heftigste entbrannt, ein Beweis immerhin für das Talent des Künstlers und den Werth seiner Arbeit, denn geistlose Machwerke, sei ihre Tendenz, welche sie wolle, rufen keine Polemik hervor. Das Gemälde zeigt uns ein junges Pärchen, welches vom Fastnachtsball kommt. Den überwachten, von buntem Flitter umhüllten Gestalten, matt vom Tanz und Rausch, scheint am Wintermorgen, wo die Straßen noch mit Schnee bedeckt sind, die helle Sonne in's Gesicht. Ihr Weg führt sie gerade an einer Kirche vorbei, in der die Andächtigen schon den Frühgottesdienst gehalten haben. Eine ältere Dame, in schwarzem Kleid, gewirktem Shawl und dunklem Hut, das Gebetbuch in der Hand, kommt eben aus der Messe, und in ihren Zügen spricht sich die tiefe Entrüstung aus, welche die Kirchgänger beim Anblick der Verspäteten empfinden. Das Mädchen, dem das Schamgefühl noch nicht abhanden gekommen, sucht sich hinter ihrem zweifelhaften Beschützer zu verbergen. Diesem ist es auch unbehaglich zu Muthe, aber wohl weniger aus moralischen Gründen, da er kein Neuling auf der Bahn des Lasters ist. Mit seinen falschen Augen schielt er seitwärts, seine blutlosen Lippen, seine schlaffe Haut, die heraufgezogenen Schultern, die lange, dünne Figur, der hohe schmale Schädel, das Zwickelbärtchen würden ihn gleich berechtigen, in der Rolle eines Mephisto aufzutreten. An dem spitzen Käppchen fehlt nur die Hahnenfeder. Die unliebsame Persönlichkeit läßt den Fall des Mädchens doppelt bedauerlich erscheinen, da das Herz einem solch elenden Gesellen gegenüber ganz leer ausgeht. Ihre Gesichtsbildung und die weiße Hand deutet darauf hin, daß sie den höheren Ständen angehört. Auch das Kostüm, die braune, reichgestickte Sammetjacke, das Mieder und der Rock von gelbem Seidendamast, das gestreifte Florüberkleid, insbesondere der Fächer und die blaue Atlasmaske, die Fachtnachtsattribute feiner Damen, verrathen, daß wir kein Bürgermädchen vor uns haben. Etwas wunderlich will es uns freilich erscheinen, wenn wir die Schöne ohne irgend einen warmen Ueberwurf sich im bloßen Hals und Händen der Winterkälte aussetzen sehen, denn der Schutz, welchen ihr der Cavalier mit seinem knappen Paletot verleihen will, ist kaum in Rechnung zu ziehen. Dieser Mangel kann nur in der Absicht des Künstlers begründet sein, einen weißen Hals und weiße Hände zu zeigen und die Reize der jugendlichen Gestalt so anschaulich wie möglich zu machen. Solche Mißgriffe passiren den Naturalisten unserer Schule leider nur zu oft. Die Kleidung des Mannes ist ebenfalls reich: rother Sammt mit gepreßter bunter Blumenbordüre, weiß- und rothgestreifte eng anliegende Beinkleider, Tasche und Dolch und bestickte Schuhe. Hätte er dabei das Weißzeug nicht gespart, so würden sich der gelbe Hals und das nur mit spärlichen fahlen Haarbüscheln besetzte Kinn vielleicht etwas besser ausnehmen. Im Hintergrunde sieht man Masken, die sich in toller Laune mit Schneeballen werfen; ihre derbe Lustigkeit hat etwas Ergötzliches und Erquickendes gegenüber dem unseligen Paar, auf welches keine Faustpoesie ihren erlösenden Schimmer wirft, wenn auch die Gruppe schön zusammengefügt und anmuthig in den Linien erscheint. Auch die Nebenfiguren, das sonstige Beiwerk, sowie die Lichtwirkung zeugen von ungewöhnlichem Talent. Die Farbe ist wirkungsvoll; nur einige Töne stehen zu hart gegeneinander, insbesondere stört der grell blaue Punkt, den die am gelben Kleide herabhängende Maske bildet. Wenn wir dieser Vorzüge gedenken, drängt sich uns die Frage auf: „hätte der Künstler nicht etwas innerlich Befriedigenderes mit seinen Gaben herstellen können?“ — Ohne irgend einen pikanten Beigeschmack, ganz Leben, Unschuld und Freude sind die Schöpfungen eines andern jungen Talentes unserer Schule. Hans Dahl läßt uns einen frischen Wind in's Gesicht wehen, läßt die Sonne glänzend über uns aufgehn, läßt die Meereswellen rauschen und den See sich zu einer blendenden Spiegelfläche ausdehnen, führt uns Menschen entgegen, urgesund und herzlich, echte Naturkinder. Wer vor Dahl's Bildern nicht froh wird, wer hier nicht mit den Lachenden lacht, dem ist die Quelle der Freude für ewig verschüttet. Sein „Zu spät“ ist ein Bild so eigenthümlich, so köstlich, wie man es in unserer überreizten Zeit kaum noch zu sehen bekommt. Was denkt man sich Alles bei dem Titel: „Zu spät“? — einen verlorenen Thron, eine Schlacht mit tragischem Ausgang, mindestens den Schmerz eines Liebenden beim verfehlten Stelldichein. Von Alledem nichts! nur die einfache Thatsache, daß ein Bauernbursche an der Ueberfahrtsstelle zu spät ankommt, um noch mit seinem Grasbündel über den See oder über einen Meeresarm gesetzt werden zu können. Ihm ist ein rasches Mädchen zuvorgekommen, die sich schon mit ihrer grünen Ernte im Boot befindet und, aufrecht stehend, den einen Arm in die Seite gestemmt, den Verspäteten auslacht. Dieser glotzt in drolliger Haltung, den schweren Pack auf dem Kopf, auf einem Uferstein stehend, dem Nachen nach, den der Schiffer, in des Mädchens Lachen einstimmend, mit kräftigen Ruderschlägen in Bewegung setzt. Die landschaftliche Umgebung, die helle breite Wasserfläche, das nahe grüne Ufer und die fernen, duftigen Gestade, der blendende Sonnenschein, Alles das paßt trefflich zu dem munteren Lebensbilde. Auf den ersten Blick erscheinen die Farben allerdings grell, aber bei näherer Betrachtung verliert sich dieser Eindruck. Wenn wir etwas auszusetzen hätten, so wäre es an der Form der Fahrzeuge, die bei Dahl wie ein Setzstück aussehen, als sei gar kein innerer Raum vorhanden, in welchem Jemand Platz hätte. Dieser Uebelstand fiel uns auch an einem andern interessanten Bilde des Künstlers auf, einer Küstenfahrt, welches vor einiger Zeit im Salon von Bismeyer und Krauß ausgestellt war. — Die Interieurs mit Staffage, in denen der Hauptwerth auf Toiletten und Möbel, Uhren, Schränkchen und Nippsachen, bunte Arbeitskörbchen und elegante Einbände gelegt wird, fangen immer mehr an zu grassiren. Diese Malerei der todten Dinge kann immerhin einen Genuß gewähren und das geschickte Machwerk unsere Bewunderung

herausfordern. Wenn aber der Künstler lebendige Menschen auf die Scene bringt, die den Sachen gegenüber ihrem äußeren Umfange nach als die Hauptsache erscheinen, so ist man zu der Forderung berechtigt, daß diesen lebenden Wesen auch durch Ausdruck und Charakteristik der ihnen gebührende ästhetische Werth verliehen wird und daß ihr Habitus zu der Umgebung paßt. Das haben die alten niederländischen Meister wohl gewußt, von unsern neueren Interieur-Malern wird es aber meist aus den Augen gelassen. So hat auch Stummel in seinem letzten Bilde die Dame, welche mit ihren zwei Kindern auf einem hellblauen Atlassopha sitzt, lediglich zur Staffage für dies Möbel gemacht. Nebenbei läßt sie vielleicht noch ihre braunsammtene Modetracht bewundern; auch die Kinder sind nicht minder leblos, wie die Mutter. Das Ameublement stammt offenbar aus der Zeit des ersten Napoleon, und die Besitzerin hat es jedenfalls ganz neu überziehen lassen, denn der Ueberzug müßte andernfalls längst verblichen sein. Auf solche Tapezierbetrachtungen führen derartige Bilder, die offenbar mit der vornehmen Passion für Zimmerausstattungen aus vergangenen Jahrhunderten in ursachlichem Zusammenhange stehen.

Vermischte Nachrichten.

Der lange projektirte Bau einer Kunsthalle in Düsseldorf scheint nun endlich seiner Verwirklichung entgegen zu gehen, nachdem, wie verlautet, der Friedrichsplatz dazu ausersehen ist, das Gebäude aufzunehmen. Die Kölnische Zeitung enthält über die Angelegenheit einen längeren Artikel, dem wir folgendes entnehmen. Das früher preisgekrönte Projekt scheint nachträglich nicht genügend befunden zu sein, da man zu einer neuen Konkurrenz geschritten ist. Sechzehn Projekte sind eingereicht, mehr als doppelt so viel, wie bei der ersten Konkurrenz; es sind aber nur wenige darunter, welche sich durch Zweckmäßigkeit und Schönheit auszeichnen. Die Aufgabe ist nicht so leicht, als sie scheint, es sind dabei verschiedene Schwierigkeiten zu überwinden, auch einige technische. Das Haus wird gewissermaßen zweien Herren gehören, die zwar gleiche Zwecke darin verfolgen werden, aber auf verschiedene Weise. Die Stadt wird ihre Kunstsammlung darin aufstellen, die Künstlerschaft wechselnde Ausstellungen halten, und so soll eine Trennung der Räume Statt finden können, die doch aufgehoben werden kann, wenn gelegentlich einmal sämmtliche Räume zu einer gemeinsamen Verwendung kommen sollten. Die Künstlerschaft bedarf auch großer Packräume und mechanischer Transportvorrichtungen, sonstige Dienstlokalitäten sind nöthig, und so ist die scheinbar einfache Aufgabe, ein Museums- und Ausstellungsgebäude auf einem geräumigen freien Platze zu errichten, doch ziemlich verwickelt, da überdies die Größenausdehnung bestimmt vorgeschrieben ist. Dann soll das Gebäude auch einen mehr oder minder monumentalen Charakter haben; über dieses Mehr oder Minder gehen die Ansichten freilich auseinander. Während einige der Projekte tempel- oder theaterartig erscheinen, haben andere, die meisten, den Charakter von Privatpaläften oder selbst nur Villen. Die Baustile sind sehr verschieden, wir finden streng klassische Formen und mehr noch die verschiedensten Formen italienischer und französischer Renaissance und modernen Mischstil. Was die äußere Gestaltung betrifft, so kann man sämmtliche Projekte in zwei Gruppen abtheilen, die einstöckigen und die zweistöckigen; nur sind die ersteren nicht im strengsten Sinne des Wortes als solche zu verstehen. Das Gebäude soll im Innern aus zwei Geschoßen über dem Kellergeschoß bestehen, und so bezeichnen wir als einstöckig diejenigen Entwürfe, in denen das Kellergeschoß nur als Sockel erscheint und das, was darüber ist, einheitlich bis zum abschließenden Dachgesims; als zweistöckig die, wo die beiden Geschosse auch im Aeußern bestimmt geschieden sind, also mit dem Kellergeschoß gewissermaßen dreitheilig erscheinen; bei zweien oder dreien der letzteren trifft freilich die innere Theilung mit der äußeren nicht zusammen und diese ist nur Maske. Wir wollen aus der ganzen Menge nur derjenigen erwähnen, die uns als die besten erscheinen. Unter den tempelartigen und streng monumentalen Projekten fällt eins durch seine große Einfachheit und Eleganz auf, es ist das mit dem Motto „Simplex“ bezeichnete, und das Motto paßt sehr gut. Ueber niedrigem Sockel erhebt sich das Gebäude eintheilig, die innere Zweitheilung ist nur durch die Fenster des unteren Geschosses angedeutet, die, mit abwechselnd runden und eckigen Giebeln bekrönt, die sonst schlichten Seitenfaçaden durchbrechen; die Eintheilung und die Verhältnisse dieser Langfaçaden sind sehr schön. Vor der vorderen Schmalfaçade ist ein wenig vortretender Porticus von zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern und einem Giebel. Zu beiden Seiten daran je eine Nische und darüber ein Medaillon. Das ganze Gebäude schließt oben in gerader Linie ab und ist im edelsten ionischen Stile durchgeführt, höchst elegant in seiner großen Einfachheit. Aehnlich erscheint in der äußeren Eintheilung, doch noch strenger im Stile eines korinthischen Tempels, ein Projekt, welches mit einem Pentagramm bezeichnet ist. Beide Projekte tragen in höchstem Maße einen monumentalen Charakter, deuten aber im Uebrigen nicht auf einen besonderen Zweck des Gebäudes. Letzteres ist mehr in einem Entwurfe mit dem Motto „Arti“ geschehen und doch dabei der monumentale Charakter sehr hervorgehoben. Auch bei diesem Projekt erhebt sich über niedrigem Sockel ein hohes Hauptgeschoß mit breiten Risaliten an den Seitenfaçaden, bis zum Hauptgesims emporsteigende Pilaster und dazwischen die unerläßlichen Fenster des unteren Geschosses und darüber Medaillons. An der Vorderfaçade befindet sich ein etwas schmal erscheinender Porticus, wie denn diese Seite des Gebäudes überhaupt etwas schmal erscheint und etwas schwer belastet durch eine Art von Attika oder Balustrade über dem oberen Hauptgesims, was an den Langseiten nicht auffällt. Das Gebäude im strengen Stil römischer Renaissance macht einen schönen, feinen Eindruck und dürfte wohl dem Zwecke und dem Orte am besten entsprechen. Unter den eintheiligen Entwürfen ist noch ein anderer mit dem Motto „Aus Liebe zur Sache“ bemerkenswerth. Die Seitenfaçaden haben schwach vorspringende Mittelrisalite und Pilaster; an der Vorderfaçade befindet sich ein Porticus mit zwei Säulen und zwei Pilastern, das Ganze in strengem Renaissancestil elegant ausgeführt. In einem anderen von demselben Autor, der drei Projekte eingereicht hat, ist dem untersten Geschoß etwas mehr Bedeutung gegeben und die Vorderfaçade hat ein großes Portal, mit einem Halbkreisbogen zwischen je zwei Pfeilern überspannt. Dieses mit „Per angusta ad augusta“ bezeichnete Projekt zeigt ebenfalls einen strengen Renaissancestil. — Wenden wir uns nun zu den zweitheiligen Projekten, so fällt uns eins mit dem Motto „Parnass“ zunächst durch die höchst elegante Zeichnung auf und durch die mächtige Gestaltung der vorderen Façade. Diese ist zweitheilig, über dem von Säulen flankirten Eingange ist eine Loggia angebracht, zu deren Seiten zwei Karyatiden die Bekrönung tragen. Diese Loggia ist mit einem Bogen überspannt, wie ein Triumphthor, ein Motiv, welches auch bei einigen anderen Projekten vorkommt. Dies erscheint auf den ersten Blick sehr imposant, betrachtet man sich aber die Sache genauer, so ist die Anlage doch etwas ungeheuerlich, denn die zwei Karyatiden jeder Seite, in bewegter Stellung gruppirt und deshalb nicht dem Begriffe des Tragens entsprechend, sind über zwanzig Fuß hoch und gar zu groß für die Säulen, auf denen sie stehen. Was uns bei diesem Projekt weiter noch auffällt, ist das überflüssig hohe, in runder Linie aufsteigende Dach, welches das ganze Gebäude drückt. Hohe Dächer sind übrigens noch in anderen Projekten im Stil französischer Renaissance angebracht. Sie sind bei den neueren Architekten Mode geworden. — Was das Innere betrifft, so finden wir in allen Projekten dem Treppenhause und dem Vestibul eine besondere Sorgfalt zugewandt. Das ist bei neueren Gebäuden sehr häufig der Fall, und oft scheint es fast, als ob das Treppenhaus die Hauptsache des Gebäudes und das Uebrige nur um dieses herumgebaut sei. Unter den hier vorliegenden Bedingungen mußte die Lösung der Aufgabe ziemlich gleichmäßig ausfallen und ist es auch; es sind nur ein oder zwei Entwürfe dabei, in denen das Treppenhaus nicht in der Längenachse des Gebäudes gerade in der Mitte des Gebäudes liegt und dann von einem umlaufenden Korridor sich die Thüren zu den Sälen öffnen. Wir finden mehr oder minder Raumersparniß oder Raumverschwendung durch Vestibule und Räume von nur decorativem Zweck, doch beschreibend darauf einzugehen ist nicht wohl möglich, und außerdem lehrt die Erfahrung, daß die

Zeichnung oft täuscht und die später ausgeführte Sache ganz anders erscheint. Am meisten Raumersparniß in Bezug auf die Treppe finden wir in dem Projekte mit dem Motto: „Per angusta ad augusta“, wo die Treppe allerdings etwas eng ist und das Treppenhaus unter einer, wie es scheint, zwecklosen Ueberhöhung des Daches in der Mitte des Gebäudes eine schachtartige, hohe und schmale Form hat. Dafür ist aber in diesem Projekt die Raumvertheilung für die Säle vielleicht die beste von allen. In dieser Beziehung war die Aufgabe, die einzelnen Säle desselben Flurs so anzuordnen, daß ein Rundgang durch dieselben leicht und möglich sei, ohne die Nothwendigkeit einer Umkehr, und daß auch wiederum ein Theil derselben für sich abgeschlossen werden könne. Das ist in den meisten Projekten auf ähnliche Weise erreicht und nur in einzelnen ist die Anordnung nicht dem entsprechend. Zu den allerbesten Lösungen dieser Aufgabe, der praktischen Vertheilung und Anordnung der inneren Räumlichkeiten, gehört die in dem Projekt „Arti“, welches wir, wie schon früher gesagt, für das zweckentsprechendste unter allen halten.

Aus Trier wird der Kölnischen Zeitung geschrieben: In Oberweis bei Bitburg ist in den letzten Wochen auf Kosten des Provincialmuseums in Trier eine römische Villa aufgedeckt worden, welche unter allen römischen Villen der Rheinlande nur der Nenniger an Umfang nachsteht. Die Mauern sind meist noch gut erhalten, in einzelnen Theilen stehen sie noch zwei Meter hoch. Es wurden daselbst zwei Mosaikböden aufgefunden, von denen der eine, welcher auf weißem Grunde Fische und Vögel darstellt, von vorzüglicher Arbeit ist. Auch Bruchstücke von interessanten Wandmalereien haben sich noch erhalten.

Vom Kunstmarkt.

W. **Berliner Kunstauktion.** Im Auktionshause von R. Lepke werden mehrere Partien von Kupferstichen am 21. Mai versteigert werden. Der gedruckte Katalog weist 1486 Nrn. nach. Die erste Abtheilung enthält den Nachlaß des Kupferstechers Prof. Knolle in Braunschweig. Aus der in der Vorrede des Katalogs gegebenen kurzen Biographie desselben entnehmen wir, als für weitere Kreise der Kunstwelt interessant, Folgendes. Friedrich Knolle war in Braunschweig 1807 geboren. Nachdem er sich in seiner Vaterstadt mit den Elementen seiner Kunst vertraut gemacht hatte, kam er 1831 in Mailand in das Atelier von Anderloni, wo er den Grund zu seiner künstlerischen Ausbildung legte. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, schuf er viele treffliche Kunstblätter, und Freunde von Grabstichelblättern, besonders von solchen, die nach klassischen Bildern ausgeführt sind, wissen die Werke unseres Künstlers zu schätzen. Er stach vorzugsweise nach Bildern der Dresdener Galerie; Correggio, Tizian, C. Dolce, Maratti haben an ihm einen verständigen Interpreten gefunden; insbesondere muß aber die Raffaelische Madonna in Söder als sein Meisterwerk hervorgehoben werden. Als Inspektor des herzogl. Kupferstichkabinets, welches Amt er viele Jahre hindurch verwaltete, starb er am 6. Juli 1877. Der Katalog beginnt mit einer Reihe seiner Werke, darunter die besten in verschiedenen Abdrucksgattungen. Es ist lobend hervorzuheben, daß der Katalog die Unterschiede der Abdrucksgattungen näher beschreibt. Unter den von Knolle hinterlassenen Blättern finden wir viele vorzügliche Hauptblätter berühmter Stecher, wie eines Anderloni, Bervic, Forster, Gruner, Henriquel-Dupont, Fr. Müller (die Sixtina), Wille u. A., meist Geschenke der Künstler in kostbaren Abdrücken. Auch die folgenden Abtheilungen enthalten viel Vorzügliches, so sind die deutschen Kleinmeister zunächst reich vertreten, es folgen schöne französische galante Blätter und Farbendrucke, die jetzt sehr gesucht werden. Dann sind Blätter von Longhi, R. Morghen, Perfetti, ein reiches Werk des G. F. Schmidt, J. G. Wille hervorzuheben, so wie eine Abtheilung russischer Bildnisse.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 18. 19. 20.

Dresden: Kunstgewerbliches in der Buchbinderei; Berlin: Verein für deutsches Kunstgewerbe; Brünn: Die Dosen-Ausstellung im mährischen Gewerbemuseum; Stuttgart: Kunstgewerbliche Weihnachts-Ausstellung; Resultat der Preisausschreibung des Württ. Kunst-Gewerbe-Vereins, über die Herstellung einer Schwarzwälder-Uhr.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. 1878. Heft 1. 2.

Ausstellung von Arbeiten der vervielfältigenden Künste im bayerischen Gewerbe-Museum zu Nürnberg, von Dr. Kuhn. — Ursprung der Glasmalerei: Kloster Tegernsee, von Dr. Sepp. — Kunstgewerbliche Muster-Blätter: Thürklopfer aus Venedig. — Moderne Entwürfe: Petroleumlampe; Tapetenmuster; Initialen; Leuchter, Spiegel, Ring, Fingerhut und Nadelbüchschen; Trenn- und Jagdmesser.

Chronique des Arts. No. 15. 16. 17.

Coup d'oeuil sur l'état actuel de l'exposition, von Duranty. — Correspondance de Belgique, von C. Lemonnier. — L'art au théatre. — Porte des beaux-arts à l'exposition universelle. — Correspondance d'Angleterre, von L. Robinson. — Les quatre saisons par A. Stevens, von C. Lemonnier. — Documents sur la famille de Callot, von E. Minoret. — Académie des inscriptions.

Inserate.

Verlag von **Paul Bette** in **Berlin.**

Homer's Odyssee.

(Vossische Uebersetzung, J. G. Cotta'sche Textausgabe.)

Mit 15 Illustrationen von Prof. **Friedrich Preller.**

Octav-Format in Prachtband: 15 M.

Lose Blätter

von **Paul Konewka.**

Fünf Silhouetten mit Gedichten von J. Trojan.

Quart-Format gebunden: 5 M.

Neuestes Bildniss

Joseph Victor von Scheffel's

gezeichnet am 16. Februar 1878 nach der Natur

von **Anton von Werner.**

Als Fortsetzung der Sammlung der „Studienköpfe" (No. 44) in gr. 4°. à 2 M., in Cabinetformat à 1 M.

Das Grüne Gewölbe zu Dresden.

Hundert Tafeln in Lichtdruck,

über 300 Gegenstände aus den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie enthaltend, nach

Prof. **C. Graff**, Direct. der Kgl. Gewerbeschule zu Dresden, getroffener Auswahl.

Mit erläuterndem Texte von

Dr. **J. Th. Graesse,** Königl. sächs. Hofrath, Director des Grünen Gewölbes.

Das Werk erscheint in 20 Heften à 5 Blatt, zum Subscriptionspreise von 8 Mark per Heft.

Kunst-Verein

für die Rheinlande und Westfalen

in Düsseldorf.

Die diesjährige **Kunst-Ausstellung** wird am **Sonntag den 23. Juni cr. im Kaisersaale der städtischen Tonhalle** eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Beschickung dieser Ausstellung einladen, ersuchen wir dieselben, durch zahlreiche Zusendungen, auch von größeren umfangreicheren Kunstwerken, zur Hebung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

Bestimmungen.

1. Die Dauer der Kunst-Ausstellung ist auf den Zeitraum bis zum 6. Juli incl. beschränkt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum 16. Juni d. J. im Ausstellungsgebäude abgeliefert werden. — Einsendungen nach jenem Termine sind ohne Ausnahme zur Ausstellung nicht mehr zulässig.
3. Kunstwerke, welche in den der Ausstellung vorhergehenden 4 Wochen in hiesiger Stadt öffentlich ausgestellt waren, werden zur Ausstellung nicht mehr zugelassen.
4. Die Oelgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Hertransport in gewöhnlicher Fracht.
6. Mit dem Ankaufe eines Kunstwerkes seitens des Ausschusses geht das Recht der Vervielfältigung desselben an den Kunstverein über.
7. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises des einzusendenden Kunstwerkes werden längstens bis zum 16. Juni erbeten. Dieselben können entweder schriftlich an den Geschäftsführer des Vereins, Herrn A. Bender, Königsplatz 3, eingesandt, oder in die, im Vereinslokale der Gesellschaft „Malkasten" aufliegende Liste eingetragen werden.
8. Die Ausstellungs-Commission entscheidet über die Annahme.

Düsseldorf, den 23. April 1878.

Der Verwaltungs-Rath:
J. A.:
Dr. Ruhnke.

Im Verlag von **W. Spemann** in Stuttgart erschien:

POMPEJI.

Beschreibung der Stadt und Führer durch die Ausgrabungen

von **Dr. R. Schöner.**

Mit 6 Holzschnitten und 1 Karte.

Preis br. 4 M., in Lwd. geb. 5 M.

Kürzlich ist ausgegeben worden die zweite Lieferung des Werkes:

Die

Bücherornamentik der Renaissance.

Eine Auswahl stylvoller Titeleinfassungen, Initialen, Leisten, Vignetten und Druckerzeichen hervorragender italienischer, deutscher und französischer Officinen aus der Zeit der Frührenaissance. Nach der eigenen Sammlung herausgegeben und erläutert von **A. F. Butsch.** Verlegt von G. Hirth in Leipzig, 1878.

Das Werk umfasst: *Titel und Vorwort. Geschichtliche Darstellung. Erläuterung der Tafeln. Facsimile-Abbildungen. Subscriptionspreis:* 28 Mark. — *Nach Ausgabe der 4. Lieferung:* 40 Mark.

Mit Rücksicht auf den zwar sicheren, aber kleinen Abnehmerkreis wird das Werk nur in einer sehr geringen Auflage gedruckt, welche sich lediglich nach der Zahl der festen Bestellungen richtet. Ob nach Schluss der Subscriptionsliste noch vollständige Exemplare abgegeben werden können, ist fraglich; jedenfalls wird dann an die Stelle des Subscriptionspreises der oben angegebene höhere Ladenpreis treten. Für die Subscribenten erscheint das Werk in 4 Lieferungen à 7 Mark. Diese 4 Lieferungen werden rasch, mit etwa 14tägigen Zwischenräumen, aufeinander folgen. Jede derselben wird einen Theil des erläuternden Textes und ca. 25 bis 30 Tafeln enthalten.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.
Reise eines Kunstfreundes durch Italien.

1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Eine wohlerhaltene **alte Wandvertäfelung** aus edlen Hölzern, nebst cassetirtem Plafond, steht zum **Verkauf** bei **R. Bergau** in Nürnberg.

Während der Abwesenheit des Herausgebers sind Zuschriften in redaktionellen Angelegenheiten lediglich zu richten an **E. A. Seemann in Leipzig.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

16. Mai

Nr. 31.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Arthur Fitger's Wandgemälde im Bremer Rathskeller. — Hans Brosamer und sein Kunstbüchlein. — Beiträge zur Kunstgeschichte. I.; O. Mothes' Illustr. Baulexicon; E. Wernicke, Die St. Catharinenkirche zu Brandenburg a. d. H.; E. Sauerländer, Tagebuchblätter einer Italienischen Reise. — H. Hoefer †; Emil Theodor Richter †; Simon Quaglio †. — Veit-Ausstellung zu Frankfurt a. M.; Düsseldorf: Von den permanenten Ausstellungen. — Archäologische Gesellschaft; Ankauf des Portrait Lessing's von A. Graff. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Inserate.

Arthur Fitger's Wandgemälde im Bremer Rathskeller.

Bremens alter Rathskeller, wer wüßte nicht von ihm! — Bereits Jahrhunderte lang umstrahlte ihn der Ruhm seiner alten wundervollen Weinherrlichkeit; **Hauff** gab ihm dann die ewige Weihe der Poesie und nunmehr ist ihm auch durch die Künstlerhand Arthur Fitger's die dritte zu Theil geworden, die Weihe der Kunst, die nun das Herz erfreut, wo bisher uns nur die weiße Wandtünche kalt entgegenstarrte.

Durch mancherlei praktisch wie künstlerisch sehr glückliche Umbauten, welche der städtische Bauinspector **Rippe** geleitet hatte, war nämlich trefflicher Raum für malerischen Schmuck gewonnen. Freilich ist dieser nur bei Gasbeleuchtung zu sehen, aber dennoch coloristisch außerordentlich wirksam.

In dem Raume, welchen der Senat sich zu besonderen officiellen Weinproben und kleinen Feierlichkeiten reservirt hat, prangt auf reich ornamentirtem Goldgrund die Göttin Brema. In die Farben der alten hansischen Flagge, weiß und purpurroth, festlich gekleidet, die Mauerkrone auf dem blonden Haupt, ruht sie halb gestützt auf den Wächter ihres Wappens, den Löwen; die Rechte schwenkt einen vollen Römer gleichsam grüßend und zutrinkend gerade dem Beschauer entgegen; die Linke umfaßt den silbernen Stadtschlüssel und ein Prachtruder von Ebenholz mit Silber- und Perlmuttereinlagen. Und rund um die Stadtpatronin her pokuliren ihre hoffnungsvollen Kinder; theils sitzen sie auf einer marmornen Barriere, welche das ganze Bild durchschneidend, Blumen, Trauben, Pokale und Kelche in reicher Fülle trägt, theils lagern sie schon in seliger Halbtrunkenheit zwischen Trauben und Rosen auf dem Estrich oder klettern in kühnen Verkürzungen über das Ruder der Mutter weg, um einander in starken Schlucken Bescheid zu thun. Das ganze, in kräftig decorativer Manier gemalt und weit sorgfältiger gezeichnet, als wir es früher an dem Künstler leider gewohnt waren, athmet fröhliche derbe Lebenslust, welche durch ein gewisses repräsentirendes Ceremoniell fast übermüthig hervorsprudelt.

Oeffnen wir die unter diesem Gemälde befindliche Thür, so treten wir in einen zweiten größeren Saal, der, durch Sonnenbrenner höchst wirkungsvoll beleuchtet, uns zunächst durch den Reichthum seiner geschnitzten Wandvertäfelung überrascht. Nach Entwürfen Rippe's ausgeführt, ist diese Boiserie ein erfreulicher Beweis für die Fortschritte des Bremischen Kunsthandwerkes; besonders trefflich sind die pflanzlichen Theile des Ornamentes gelungen, während die menschlichen Köpfe noch manches zu wünschen übrig lassen. Den Hauptschmuck des Saales aber bildet ein großes, figurenreiches Batchusfest, dessen energisches Colorit beweist, wie ernst es Fitger mit dem Studium der großen Renaissance-Meister genommen hat. Der jugendlich blühende Gott der Reben, zwischen dessen Knien ein trinkender Amor lehnt, sitzt unter dunklen Bäumen inmitten seiner jubelnden Genossen und schwingt die Schaale. Von links, wo sich Faunen und Mänaden in zärtlichen Gruppen gelagert haben, die durch einen heranspringenden Ziegenbock sich kaum noch stören lassen, ziehen Knaben mit Thyrsusstäben herbei, wäh-

rend rechts der alte weinselige Silen einem vorsichtig nippenden Mädchen den Hof macht und eine Tamburinschlägerin einer Gruppe Knaben, die in hochaufspringendem Tanz die Kelter treten, den Takt angiebt. Zu ihren Füßen streckt sich behaglich ein mächtiger Panther, auf dessen Rücken ein ganz kleiner, kaum von der Mutterbrust entwöhnter Putto mit voller Orvietoflasche sitzt und ganz für sich allein schon, wohl ehe er noch ordentlich sprechen kann, ein Kneiplied anstimmt. Genug, wohin das Auge blickt in dieser reichen Gestaltenfülle, sonnige Heiterkeit, üppig quellendes Leben und dionysische Festlust strömt und leuchtet ihm farbenprächtig entgegen.

Dem Bachusfest gegenüber auf einer von der Thürverdachung stark durchbrochenen Fläche hat der Künstler vier Sänger des Weines dargestellt: links „mit dem Taubenpaar im zärtlichen Arm" den greisen, rosenbekränzten Anakreon, der traulich eingehakt neben dem spießbürgerlich ehrsamen Mathias Claudius sitzt und in dessen Rheinweinlied mit einzustimmen scheint; rechts den Sänger des Gaudeamus, Victor Scheffel, der mit Horaz ein ganz kommentmäßiges Schmollis zu trinken im Begriff ist. Die Gestalt des Horaz ist uns freilich nicht angenehm; der Maler hat den ewig jugendlichen Dichter hier doch gar zu jugendlich aufgefaßt; er erscheint kaum zwanzigjährig, fast etwas mädchenhaft; so zart können wir uns den scharfen Satiriker denn doch nicht gut vorstellen; oder ist Horaz absichtlich etwas flacher, conventioneller gehalten, um Scheffel's Portrait desto frappanter entgegensetzen zu können? Fitger neigt im Ganzen wenig zu strenger Individualisirung, und selbst seine Typen sind von häufiger Wiederkehr nicht frei zu sprechen; aber sein Scheffel ist ihm, obwohl er den Dichter nicht nach der Natur hat malen können, famos gelungen. Wozu doch die Photographie nicht überall gut ist! — Nach Aufstellung seiner Bilder mit ihrer Wirkung unzufrieden, welche durch einen hart ziegelrothen Anstrich der Wände geradezu unmöglich gemacht wurde, erbot sich der Künstler, den ganzen Saal nur gegen Rückerstattung der Baarauslagen umzudecoriren, und schuf, sobald dieses nobele Anerbieten gnädigst acceptirt war, nun eine äußerst anmuthige Gesammtdecoration, indem er die Wandflächen in ein mildes Grün stimmte und mit reichen Fruchtgehängen auf dunkelgrünem Grunde ringsum einfaßte. Nicht genug damit, gab er gar noch zwei Gemälde für ein paar Wandnischen obendrein, einen Panther, der bachische Embleme, Trauben, Krüge, Flöten u. s. w. bewacht, und einen jungen Faun, der auf eine große Amphora gelehnt einen Todtenschädel zu seinen Füßen betrachtet. Letztere Composition gewinnt ihre eigentliche Bedeutung erst durch die Uhr, die in der Holzvertäfelung darunter angebracht, den Zechern die Stunde schlägt. Die unaufhaltsam rollende Zeit, das freudlose Ziel, zu dem sie führt, der lachende Blick auf die Gegenwart — — wahrlich, eine wirksamere Illustration zu dem vielgesungenen:

Freut euch des Lebens,
Weil noch das Lämpchen glüht

ist nicht wohl denkbar.

In dem letzten Saale endlich, dem Raum, wo Hauff seine berühmten ergötzlichen Phantasien erlebte, hatte Fitger die Aufgabe, diese selbst seinen Gemälden zu Grunde zu legen. Keine beneidenswerthe Aufgabe freilich, denn der ganze Effekt der Hauff'schen Phantasien beruht darauf, daß mitten in die realste Wirklichkeit der unmöglichste Spuk hineingreift. Aber die Wirklichkeit, die der Maler malen kann, wird unter seinen Händen doch immer wieder zum Schein und der Spuk, den er malen möchte, bekommt trotz aller Nebel und Dämmerung im Bilde, in der soliden Oelfarbe, doch immer eine sehr wenig gruselig wirkende Realität. Mit einem Worte: der Gegensatz von Wirklichkeit und Spuk verliert seine Schärfe, ja fällt fast weg.

So leicht es daher ist, eine Gespenstergeschichte zu erfinden, die dem Hörer das Haar zu Berge treibt, so schwer mag es immerhin sein, eine solche zu malen. Fitger hat sich mit seinem Hauff im Grunde denn auch nur dem Namen nach abgefunden, in der Sache aber sich vielmehr an seine eigene bekannte reizende Rathskellerphantasie von Roland und der Jungfrau Rose gehalten.*) Beide Gestalten sind zwar auch die Hauptthelden bei Hauff; aber der Roland ist das steinerne Riesenbild, das vom Markt in den Keller herunter gestapft kommt, seine Rose ist eine warzige, kupfernasige alte Jungfer aus dem siebzehnten Jahrhundert. Fitger jedoch stellt den Roland als den jugendlich blühenden Recken selber dar, der, sein gutes Schwert Durandal auf die umpanzerten Knie gelegt, zechend ausrastet im kühlen Keller, während zu seinen Füßen der berühmte riesige Rathskellerkater**) in strengem Portrait behaglich schnurrend ruht. Die Jungfrau Rose führt der Maler ebenfalls aus der fratzenhaften Altjüngferlichkeit in die ewig junge Märchenwelt zurück, indem er sie als anmuthiges, über Rosen und Trauben hingelagertes Elfenwesen auffaßt.

Daß es Fitger's tiefinnerster Natur widerstrebte jene Gestalten zu bilden, wie Hauff sie geschildert und

*) Siehe „Fahrendes Volk". Gedichte von Arthur Fitger. Seite 209. Oldenburg (Schulze'sche Buchhandlung).

**) Seit Jahren hegt man nämlich im Rathskeller eine Katzenart von gelber Farbe und seltener Größe „Bacchus-Panthern zu vergleichen", wie Fitger in seinem prächtigen Liede „Die Rathskellerkatzen" sie ansingt.

es ihn dagegen zog, den beiden herrlichen Schöpfungen seiner eigenen Muse Form und Farbe zu leihen, ist wohl zu begreifen, doch nicht zu verzeihen. Ja, mögen wir entzückt bis ins tiefste Herz vor solcher Formenschönheit und Farbenherrlichkeit dastehen, wie sie uns hier entgegen leuchtet —, es hilft alles Nichts — soll Hauff verherrlicht werden, sollen seine berühmten Rathskellerphantasien hier ein Denkmal finden — so dürfen es auch nur echte Charaktergestalten jener Dichtung sein. Der köstliche Tanz des kleinen pausbackigen holzgeschnitzten Bacchus mit der ehrsamen hin- und herknixenden Jungfrau Rose, auf einem Bilde, dann auf dem andern „Roland der Riese" mit den Aposteln dazu den Takt schlagend und trinkend, welche Vorwürfe wären das gewesen für den Humor eines Schwind, Schröter oder Grützner.

Indessen ist den Manen Hauff's durch ein treffliches, hier aber leider durch schlechte Beleuchtung gänzlich unwirksam gemachtes marmornes Reliefportrait von Steinhäuser die gebührende Ehre erwiesen, für welches freilich ein farbiges Portrait hier ungleich passender gewesen wäre, ganz abgesehen noch davon, daß des Dichters höchst unplastische Gesichtsformen sich zur Wiedergabe in Marmor so wenig eigneten.

Ein anderes neues Werk der Plastik zum Schmuck des Kellers befriedigt leider noch weniger, wenngleich ihm auch nicht die Farbe mangelt, Kropp's holzgeschnitzter kolossaler Bacchusknabe auf dem riesigen Prachtfaß, am äußersten Ende des Kellers. Seinem wurmstichig gewordenen Vorgänger aus dem 17. Jahrhundert zwar auf den ersten Blick an Haltung und Körperformen ziemlich gleichend, erreicht er ihn doch längst nicht im Ausdrucke der überquellenden Lebenslust, die jenen so herzerfreuend machte. —

In seiner Eigenschaft als reichbegabter Poet hat Fitger die Halle mit einer Anzahl geistvoller Trinksentenzen geschmückt; indessen ist hier wohl kaum der Ort ihrer, so wie der heiteren Sprüche, die der bekannte Marschendichter Hermann Allmers gespendet hat, eingehend zu gedenken. Genug denn damit. — Das aber ist sicher, in seinen Rathskellerbildern hat Fitger Werke geschaffen, die man ruhig den edelsten Kunsterscheinungen unsrer Gegenwart anreihen darf und mit noch erhöhterem Stolze mag Bremen von jetzt an auf seinen altberühmten Rathskeller, dies nunmehr durch die dreifache Herrlichkeit der Kunst, der Poesie und des Weines einzig in der Welt dastehenden Kleinods hinblicken. Du aber, lieber Leser da draußen, so Dir's irgend vergönnt ist die alte Hansestadt am Weserstrome zu besuchen, steige vor Allem andächtigen Sinnes hinab in die dämmer- und zaubervolle Tiefe, und so Dir der Himmel das rechte Herz gegeben hat, wird es Dir aufgehen in diesen kunstgeschmückten, poesiedurchwehten und weindurchdufteten Räumen. Thue dann, was der erste Spruch von Allmers dir ernst mahnend zuruft:

> Jahrhunderte hat hier gezecht,
> In deutschem Wein Geschlecht auf Geschlecht,
> Drum ehr' auch Du den geweihten Ort
> Und gleich den Vätern, — zeche fort.

Doch nicht minder bedenke zugleich Fitger's Wort und: „Lobe den Abend nicht — vor dem andern Morgen."

**

Hans Brosamer und sein Kunstbüchlein.

Hans Brosamer oder Broesamer, Maler, Zeichner, Kupferstecher und Formschneider (Xylograph), ist nach der gewöhnlichen Annahme im Jahre 1506, nach O. Eisenmann (Allgemeine Deutsche Biographie Bd. III, Seite 363) aber zwischen den Jahren 1480 und 90*) höchst wahrscheinlich zu Fulda geboren und lebte zuletzt in Erfurt, wo er im Jahre 1552 (siehe Becker im Kunstblatt 1836 Seite 180) oder nach anderer Angabe (Passavant, Peintre-Graveur Bd. IV, Seite 32) nach dem Jahre 1554 gestorben sein soll. Ueber seine Lebensschicksale ist nichts bekannt**). Seine Kupferstiche und Holzschnitte tragen die Jahreszahlen 1534—50. Brosamer schloß sich in seiner Kunstweise besonders an Lucas Cranach an. Ob er dessen Schüler war, ist nicht überliefert.

Hans Brosamer scheint einen Sohn Martin gehabt zu haben, welcher ebenfalls Künstler war.

Als Maler, vorzugsweise Portraitist, ist Brosamer ein Meister dritten Ranges; seine Bilder sind, nach Eisenmann, hausbacken in der Auffassung, unfrei in der Behandlung, trocken in ihren bräunlichen Tönen und ohne besonderes Leben. Ein Portrait von ihm vom Jahre 1520 befindet sich im Belvedère zu Wien, andere im Privatbesitz zu Köln und Wien. Die meisten seiner Gemälde aber sind als Arbeiten dieses Meisters wohl noch nicht erkannt.

Brosamer's Holzschnitte sind sehr ungleich; wahrscheinlich hat er sie nicht alle selbst geschnitten, zum Theil wohl auch nach Zeichnungen anderer Meister gefertigt. Sie stellen Scenen der biblischen Geschichte, Bilder der Evangelisten, Apostel und anderer Heiligen und Portraits dar. Unter den ersteren ist besonders

---

*) Diese Annahme stützt sich auf den „Katalog der Gemälde älterer Meister im Wiener Privat-Besitz", ausgestellt im August 1873, woselbst unter No. 180 ein mit dem vollen Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1500 bezeichnetes Gemälde dieses Meisters, Brustbild des „Fuldischen Canczlers Joannis von Otthera" im Besitz des Dr. G. Meyer in Wien aufgeführt ist.

**) Diese Lücke auszufüllen ist Aufgabe der Historiker in Fulda und Erfurt.

hervorragend eine große Komposition „Bathseba im Bade" in 9 Blättern. Viele seiner kleineren Kompositionen sollen als Illustrationen für einige Ausgaben von Luther's Bibel und andere Schriften Luther's gedient haben; doch konnte bis jetzt nicht festgestellt werden, ob sie wirklich Arbeiten Brosamer's oder eines andern Meisters, der eines ähnlichen Monogrammes sich bediente, sind. Unter den Portraits sind besonders hervorzuheben: das des Nürnberger Dichters Hans Sachs vom Jahre 1545, welches, einer alten handschriftlichen Notiz zufolge, der Künstler dem Dichter zu seinem 51. Geburtstage geschickt haben soll. Der Original-Holzstock befindet sich im Königl. Museum zu Berlin und ist von Derschau in seiner bekannten Sammlung neu abgedruckt worden. Eine neue gute Kopie davon erschien in der Leipziger Illustrirten Zeitung vom 24. Januar 1876. Auch ein Portrait des Dichters Eoban Heß, welcher seit 1533 in Erfurt lebte, hat Brosamer im Jahre 1534 gefertigt. Das Portrait des Landgrafen Philipp von Hessen hat Rudolf Weigel für sein Holzschnittwerk kopiren lassen.

Besser als Brosamer's Gemälde und Holzschnitte sind seine Kupferstiche, welche in ihrer Technik viel Aehnlichkeit mit den Arbeiten der gleichzeitigen Nürnberger Meister haben. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Brosamer einige Zeit in Nürnberg gearbeitet hat. In seinen Kupferstichen stellte Brosamer Scenen der Biblischen Geschichte, der antiken Mythologie — darunter besonders interessant eine Darstellung des Todes des Laokoon vom Jahre 1538, welche er offenbar nach einer Beschreibung der im Jahre 1506 zu Rom gefundenen berühmten antiken Marmorgruppe gefertigt hat — Scenen des täglichen Lebens, Jagden, Portraits u. A. dar. Unter den letzteren ist besonders bemerkenswerth eine Darstellung „Luther auf der Kanzel".

Sein aus den Buchstaben H. und B. zusammengesetztes Monogramm ist bei Passavant (Peintre-Graveur Bd. IV, Seite 32) und Nagler (Monogrammisten Bd. III, Seite 208) abgebildet. Dasselbe hat viel Aehnlichkeit mit den Monogrammen mehrerer anderer Künstler, welche in Folge dessen oft unter einander verwechselt worden sind.

Verzeichnisse von Brosamer's Holzschnitten und Kupferstichen haben Bartsch, Passavant und Nagler (Monogrammisten) gegeben. Doch sind dieselben lange nicht vollständig und nicht zuverlässig, was darin seinen Grund hat, daß das Monogramm keinen sichern Anhaltpunkt giebt, die Blätter sehr selten, nur an verschiedenen Orten zerstreut zu finden sind, und eine sorgfältige, kritische Sichtung des vorhandenen Materials noch nicht vorgenommen worden ist.

Von der größesten Seltenheit und erst in der neuesten Zeit bekannt geworden ist Brosamer's „Kunstbüchlein", bestehend aus zwanzig auf beiden Seiten bedruckten Blättern in Holzschnitt, welches unter dem Titel: „Ein new Kunstbüchle von mancherley schönen Trinkgeschirn zu gut dr gebenden Jugend der Goldschmidt durch Hansen Brösamer Maler z. Fuld an Tag geben", eine Sammlung von Entwürfen zu allerlei Arbeiten in Gold und Silber, Gießkannen, Flaschen, Schmuckgegenständen, besonders aber Deckelpokalen und auf dem Titelblatt die Darstellung einer Goldschmiedewerkstatt, enthält. Es sind, wie der Titel besagt, Vorlegeblätter für Goldschmiede. Diese Entwürfe, beschränkt in ihrem Formkreise, aber reich und mannigfaltig in ihrer Komposition, erinnern lebhaft an ähnliche Arbeiten von Albrecht Altdorfer und Hieronymus Hopfer (siehe Hirth's Formenschatz I Taf. 79), welcher Letzterer sie freilich wohl schwerlich selbst erfunden haben dürfte, die Ornamentik derselben im Einzelnen auch an Kupferstiche von Aldegrever. Sie sind nicht in jeder Beziehung mustergiltig, sind ein wenig hausbacken in ihrer Komposition, nicht besonders elegant in den Verhältnissen, gewähren aber doch ein hohes Interesse und bieten der modernen Kunstindustrie eine Reihe vortrefflicher Motive. Die Zeichnung ist sehr kräftig und in Einzelnheiten der Ausführung ein wenig roh.

Es ist ein ähnlicher Entwurf von Brosamer auch in Kupferstich bekannt. (Bartsch No. 22.) Ob derselbe ein Theil einer andern Folge sein mag? oder ist er nur eine Probe, welche der Meister machte, bevor er sich für die Vervielfältigung seiner Entwürfe in Holzschnitt entschloß? —

Sieben dieser Blätter sind in guten Kopien, wahrscheinlich nach den Exemplaren in der Ornamentstich-Sammlung des Oesterreichischen Museums (Schestag's Katalog Seite 160) nach und nach in Teirich's „Blättern für Kunstgewerbe" und kürzlich in den „kunstgewerblichen Flugblättern" erschienen. — Es ist ein Verdienst des Direktors Friedrich Lippmann und des Buchhändlers Ernst Wasmuth in Berlin, die ganze Sammlung dieser Entwürfe in guten Lichtdrucken (von A. Frisch in Berlin) nach den aus der Nagler'schen Sammlung stammenden, vortrefflich erhaltenen Exemplaren des Königl. Kupferstichkabinets zu Berlin neu herausgegeben und dadurch den Kunstfreunden und der Kunst-Industrie unserer Tage wieder leicht zugänglich gemacht zu haben. Diese neue Ausgabe ist ein genaues Facsimile der alten. — Zum Deckel der Büchelchens ist ein buntes Papier verwendet, welches nach der bekanntlich irrthümlich dem Dürer zugeschriebenen Holzschnitte „die Tapete" (Heller 2104) angefertigt wurde.

R. Bergau.

Kunstliteratur.

Beiträge zur Kunstgeschichte. I. Redaktion von Dr. Hermann Lücke in Leipzig. Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters von Alwin Schultz. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1878. 8⁰. 80 S.

Seit langen Jahren betrachtet die deutsche Kunstgeschichte Wien als ihren Vorort. In Oesterreich, als dem einzigen Lande deutscher Zunge, ist die Pflege und Erforschung der heimischen Denkmale in vorbildlicher Weise organisirt, die trefflichen Mittheilungen der österreichischen Centralkommission haben im Lauf der Jahre eine Fülle von Material zur Kenntniß der vaterländischen Kunstschätze aufgehäuft, während in der gleichen Zeit in Deutschland von Staatswegen so gut wie nichts dafür geschehen ist und voraussichtlich noch für eine gute Weile nichts geschehen wird. Wien schenkte uns diese Zeitschrift, Wien die „Quellenschriften", Wien endlich als jüngste Gabe das „Repertorium". Die Verdienste der Wiener Schule sind unbestreitbar und längst von der Geschichte registrirt.

Es kommt aber nicht blos darauf an, Gutes einzuleiten, sondern ebenso auf die gleichmäßige Durchführung des Begonnenen. Letztere aber vermißt man neuerdings mitunter bei den Wiener Unternehmungen. So hat die Entwickelung, welche die Quellenschriften genommen, wohl Manchen enttäuscht. Statt unpublizirtes Material zu Tage zu fördern — es ist Stoff genug dafür vorhanden, — drucken sie mit Vorliebe ältere Schriften ab; was dabei an philologischer Kritik mitgegeben wird, ist mehr dekorativ und erspart nicht neue selbständige Prüfung. Und was sollen gar Uebersetzungen aus dem Italienischen dem Forscher? aus dem Italienischen, dessen Kenntniß man von jedem Studenten der Kunstgeschichte fordert. „Quellenschriften" sind doch, wenn irgend etwas, für den kleinen Kreis wirklicher Fachmänner berechnet. Wenn auch solche Bücher anfangen, mit den „weiteren Kreisen" zu liebäugeln, dann steht es schlimm um die ganze Wissenschaft. — Dann die Neubelebung der schmerzlich entbehrten Zahn'schen Jahrbücher, das „Repertorium" mit den glänzenden Velleitäten seines Programmes, dem alles Beifall zurief! Während der von älteren langlebigen Zeitschriften entlehnte Name „Repertorium" in der Vorstellung unwillkürlich lange Bücherreihen vorspiegelt, zeigte schon der Inhalt der ersten Hefte, daß die Redaktionsmappe nicht zu reichlich gefüllt sein konnte und das kümmerliche Leben, welches das Unternehmen bisher trotz der Staats-Unterstützungen geführt, läßt voraussehen, daß es bald sanft entschlafen werde, um so Platz für ein lebensfrischeres Unternehmen zu schaffen. Denn daß in Deutschland zwei derartige periodische Schriften neben einander bestehen könnten, ist nicht zu erwarten. Je mehr man von dieser Ueberzeugung durchdrungen, um so mehr muß man das Verdienst anerkennen, welches sich Verleger und Herausgeber der neuen „Beiträge" um unsere Wissenschaft erworben. War die Gründung einer neuen Vierteljahrsschrift bei dem Bestehen des Repertoriums ausgeschlossen, so wählten sie die einzig mögliche Form des Ersatzes, die zwanglosen Hefte, die zu nichts verpflichten, um in ihnen Einzelforschungen, die zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Erkenntniß dienlich erscheinen und die zu umfangreich sind, um in der Zeitschrift für bild. Kunst Platz zu finden, ein Unterkommen zu gewähren. Mögen die zwanglosen Hefte neben dem Werth ihres Inhaltes durch regelmäßiges Erscheinen das seinem freiwillig übernommenen Zwang so schlecht nachkommende Repertorium beschämen!

Das erste Heft stellt dem Unternehmen ein günstiges Prognostikum. Prof. Alwin Schultz führt uns in demselben auf ein Gebiet, welches nach den ersten Anläufen ziemlich vernachlässigt worden, das Gebiet der wissenschaftlichen Interpretation der mittelalterlichen Denkmäler. In fortlaufender Erzählung trägt er uns zunächst die wichtigste und zugleich liebenswürdigste der mittelalterlichen Legenden, die vom Leben der Jungfrau Maria vor, wie sie in Ergänzung der Bibel auf Grund der neutestamentlichen Apokryphen (Protoevangelium Jacobi, Evangelium und Historia de nativitate Mariae, Evangelium Thomae, Nicodemi, Evangelium infantiae arabicum und einzelnes, was nur in der Umbildung der Legenda aurea auf uns gekommen) durch die mittelalterlichen Dichter ausgebildet worden. Dieser reiht er in einem zweiten Abschnitt die Ikonographie der hierher gehörigen ihm bekannt gewordenen mittelalterlichen Kunstwerke an. Auf die, wenn je, so doch für die nächste Zeit noch nicht erreichbare Vollständigkeit derselben ist von vorn herein verzichtet, und ich versage mir deshalb das wohlfeile Vergnügen, einige während des Lesens mir gekommene Ergänzungen zu geben. Ungern freilich vermißt man dabei — einige Ausnahmen abgerechnet — das Fehlen einer ganzen Klasse von Denkmälern, der für das Mittelalter so hochwichtigen Miniaturen. Schon so aber ergeben sich ihm eine Reihe lehrreicher allgemeiner Resultate aus Vergleichung und Zusammenstellung der Bildgruppen, und hier ist der Punkt, wo die kleine Arbeit über ihre nächste Bedeutung als Hülfs- und Nachschlagebuch hinaus dem Kunsthistoriker zugleich neue Arbeitsgebiete aufschließt. Es wird darauf ankommen, auf Grundlage von Schultz' gelehrter und anregender Arbeit und unter Heranziehung eines möglichst ausgedehnten Denkmälermateriales nachzuwei-

sen, wie sich im Lauf der Zeit die Darstellungsweise ändert und wie die einzelnen Künstlerschulen bestimmte Kompositionen besonders lieben. Daraus wird sich allmählich auch eine aus dem Gegenständlichen geschöpfte Handhabe zur genaueren Bestimmung der Denkmäler nach Zeit und Herkunft ergeben, wofür wir bisher meist nur auf den künstlerischen Charakter derselben angewiesen sind. An Fingerzeigen dazu fehlt es schon in Schultz' Arbeit nicht. **R. Dohme.**

Oscar Mothes: **Illustrirtes Baulexikon.** Praktisches Hülfs- und Nachschlagebuch im Gebiete des Hoch- und Flachbaues, Land- und Wasserbaues, Mühlen- und Bergbaues, der Schiffs- und Kriegsbaukunst sowie der mit dem Bauwesen in Verbindung stehenden Gewerbe, Künste und Wissenschaften. Dritte, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage. 4 Bände mit 2732 Abbildungen. Leipzig, Otto Spamer 1874—77.

Die neue, bereits früher von uns gewürdigte Ausgabe dieses „Baulexikons" liegt nun vollendet vor und erfüllt alle die Zusagen, mit welchen Verleger und Herausgeber an das Publikum herangetreten waren. Wir zweifeln daher auch nicht, daß die bewährte Brauchbarkeit des Buches auch bei dieser neuen Bearbeitung wieder sich zeigen werde. Die einzelnen Artikel bieten keineswegs nur kurze Notizen, sondern, wo es der Gegenstand erfordert, ausführliche Behandlung, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, wie z. B. die Artikel über die Baustyle und deren Entwicklung. Einen besonderen Werth verleiht dem Buch die Sorgfalt, mit welcher es die technischen Ausdrücke fremder Sprachen behandelt, und zwar so, daß sie mit in die alphabetische Ordnung aufgenommen sind, wodurch das Werk zugleich den Zweck eines technischen Wörterbuches erfüllt — ein Umstand, der in unserer Zeit der lebendigen Zusammenwirkung der verschiedenen Nationen und der Nothwendigkeit die fremden Litteraturen eingehend zu berücksichtigen, nicht zu unterschätzen ist. V. V.

Die St. Catharinenkirche zu Brandenburg a. d. H. nebst ihren Alterthümern und Denkmälern. Beschrieben von E. Wernicke, Divisionspfarrer der 6. Division. Brandenburg a. d. H. Druck und Verlag von J. Wiesike. 1876. 8°.

Diese Schrift ist eigentlich nur eine Ueberarbeitung von Heffter's im Jahre 1842 erschienener „Geschichtlichen und artistischen Beschreibung der St. Catharinen- und Amelberger-Kirche", aber durch die Resultate von des Bearbeiters eigenen jahrelangen Studien des Bauwerkes derartig vermehrt, daß sie füglich beanspruchen kann, für eine Original-Arbeit zu gelten. Sie bringt im ersten Kapitel „Geschichtliches", im 2. und 3. die Beschreibung des Gebäudes und der darin befindlichen Geräthe, Kunstwerke und Denkmäler. Schade, daß dem Werkchen keine Illustrationen beigegeben sind; der vom Verfasser im Vorworte gegebene Hinweis auf Adler's „glänzende Publikation" wird nur Wenigen zu Gute kommen, wenn es sich um Erläuterung des Wortes durch das Bild handelt. J. D.

Ernst Sauerländer: **Tagebuchblätter einer italienischen Reise.** Kunst- und Naturschilderungen. Frankfurt a. M. Diesterweg 1877. 8. 211 S.

Hätte sich der Verfasser begnügt, einem Touristen, der, wie er selbst, die Hauptpunkte Italiens mit besonderer Berücksichtigung der Kunstwerke in sieben und einer halben Woche zu sehen wünscht, einen praktischen Leitfaden an die Hand zu geben, der eine schöne Reiseroute vorschreibt und angiebt, wo die vorschriftsmäßige Bewunderung in den passendsten Ausdrücken anzubringen ist, so möchte das Buch seinen Zweck erfüllen. Er will aber den „Versuch einer eingeflochtenen gedrängten Darstellung des genetischen Zusammenhangs der Kunstwerke Italiens in ihren Hauptgruppen und einer kritischen Beleuchtung der hervorragendsten dieser Werke" geben und geht damit über sein Gebiet hinaus. Hat der „genetische Zusammenhang" überhaupt einen Sinn, so ist seine Darstellung die Aufgabe des eingehendsten kunstwissenschaftlichen Studiums und läßt sich ganz gewiß nicht mit der durch die zufällige Aufeinanderfolge der auf dieser Reise gerade besuchten Orte und zudem noch so nebenbei verbinden. Sauerländer's Buch ist für den großen Kreis von Leuten, welche Italien rasch „kennen" zu lernen wünschen und beim Nachhausekommen auch über Kunst wollen mitsprechen können, recht geeignet, die von ihm beanspruchte wissenschaftliche Bedeutung hat es jedoch nicht. — V. V.

Nekrolog.

In der Nacht vom 10. auf 11. Februar 1878 starb in München der geachtete Landschaftsmaler Heinrich Höfer in seinem 53. Lebensjahre. — Am 11. folgte ihm der Landschaftsmaler Emil Theodor Richter. Derselbe war 1801 in Berlin geboren, hatte dort seine erste künstlerische Ausbildung genossen und war 1840 nach München übergesiedelt. Eugen Neureuther hat uns in einer geistvollen Radirung das Portrait Richter's im Landsknechtkostüme, in welchem er am ersten großen Künstler-Maskenfest von 1870 Theil genommen, bewahrt. Es zeigt den Künstler am Morgen nach dem Feste noch im gedachten Kostüme an seiner Staffelei sitzend, wobei die Geister der fröhlichen Nacht an ihm vorüberziehen. — Am 8. März starb auch der pensionirte baierische Hof-Theatermaler Simon Quaglio. Er war aus der ursprünglich in Laino, unfern des Comersee's ansäßigen, vor etwa zwei Jahrhunderten nach Deutschland eingewanderten Künstlerfamilie und am 23. Oktober 1795 in München geboren, wohin sein Vater, der Hoftheater-Architekt Josef Quaglio (geboren in Laino 1747, gestorben in München 1828), dem Hofe des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz von Mannheim gefolgt war. Er war der Schüler seines Vaters und seines ältesten Bruders Angelo. An des letzteren Arbeiten hatte er bereits von 1812 an lebhaften Antheil genommen. Als derselbe 1815 starb, ward Simon Quaglio an seiner Stelle Hoftheater-Architekt und später Hoftheatermaler. Als solcher lieferte er viele Arbeiten von künstlerischem Werthe. Außerdem war er als hervorragender Zeichner und Maler im Architekturfache und als Lithograph geschätzt. Namentlich tüchtig war er als Aquarellmaler. **Regnet.**

Sammlungen und Ausstellungen.

Veit-Ausstellung zu Frankfurt am Main. Am 14. Februar veranstaltete die hiesige Künstlergesellschaft eine Gedenkfeier für den Ende vorigen Jahres verstorbenen Philipp Veit, den letzten der großen Meister aus den ersten Jahrzehnten unsres Jahrhunderts, der durch seine amtliche Stellung als Direktor des Städel'schen Institutes, sowie durch seine persönliche Einwirkung und Thätigkeit recht eigentlich als Frankfurter Künstler sich betrachtete und von seinen Kunstgenossen, sowie seinen persönlichen Freunden so betrachtet wurde. Im Anschluß hieran wurde eine Ausstellung seiner Werke, so weit sie aus Privatbesitz erlangt werden konnten, beabsichtigt. Das Städel'sche Institut, selbst im Besitz mehrerer werthvoller Werke des Künstlers, nahm die Sache in die Hand, und der unermüdlichen Rührigkeit seines Inspektors, Herrn G. Malß, ist es vorzugsweise zu danken, daß die Ausstellung heute in überraschendem Reichthum eröffnet werden konnte. Sie wird vom 6. bis zum 25. Mai dauern. Sie bietet bis jetzt 150 Nummern: 82 Handzeichnungen und Aquarelle, 42 Kartons, vorzugsweise die Originalentwürfe zu den Bildern im Mainzer Dom, und 26 Oelgemälde. Diese Werke stammen aus allen Zeiten der Thätigkeit des Meisters, so daß sich sein Entwicklungsgang von der frühesten Zeit bis in sein höchstes Alter verfolgen läßt. Gleichsam eingerahmt wird er durch zwei Selbstbildnisse, von denen das eine aus der frühesten Zeit des Künstlers in Rom stammt, während das andere sein letztes Gemälde ist. Unter den Oelbildern befinden sich

einige Meisterwerke Veit's: zwei vorzügliche Frauenporträts, die beiden Marien vor dem geschlossenen Grabe, der heilige Georg von Bensheim. So gewährt diese Ausstellung, Dank der Liberalität der Besitzer, einen lehrreichen Einblick in das Schaffen des in seiner Bedeutsamkeit vielleicht noch zu gering geschätzten Meisters, und eine Gelegenheit des Studiums, wie sie in solcher Fülle und Erleichterung sich nicht zum zweiten Male bieten wird. — V. V.

A. O. **Düsseldorf. Von den permanenten Ausstellungen.** Die Amazone, welche M. Schäfer (Berlin) in seinem Gemälde „Ueber dem Abgrund" bei Bismeyer & Kraus ausgestellt hat, dürfte allerdings hart an dem Abgrunde stehen, wo das Erlaubte in der Kunst aufhört und das absolut Widerwärtige anfängt. Ein modernes Modell, noch dazu ein unschönes, mit einem sehr bescheidenem Fellchen als einziger Bekleidung angethan, auf unwirthlichen Felsen ausgesetzt, zu sehen, wo doch der Gemsjäger nur in derbster Bekleidung aufzutreten pflegt, ist ein Anblick zum Erbarmen. Längst müßte der Aermsten, wenn es mit rechten Dingen zuginge, auf der Rutschpartie die starrende Felswand hinab das Fleisch von den Knochen gerissen sein. Daß bei solchem Wagstück das modern frisirte Chignon nicht in Unordnung gerathen ist, erscheint wunderbar genug, ebenso seltsam kommen uns an den wulstigen rothen Fingerchen die goldenen Ringe vor. All' diese Widersprüche würden indeß weniger stören, wenn die nackte Person durch Lebendigkeit des Ausdrucks sich interessant zu machen wüßte, aber in dieser Gestalt athmet weder das wilde Feuer der Jagdlust, noch verrathen ihre Züge Mitleid mit dem getroffenen Thier. Behaglich hängt sie über dem Abgrunde und sieht ohne Seelenregung ihr Opfer verenden. Nach solch' unerquicklichem Anblick ist es recht wohlthuend in die schönen Naturscenen zu schauen, welche uns auf derselben Ausstellung entgegentreten. Gerne durchwandern wir immer wieder mit Ebel den grünen Buchenwald, die Berge, zwar nicht romantisch aber anmuthig, wie sie Mitteldeutschland bietet, und sehen am lichten Abhang die Heerde weiden, wenn wir auch nicht leugnen wollen, daß die Motive sich zu oft wiederholen und die Farbe etwas trocken ist. Auch Irmer zeigt uns mit gewohntem Talent manches Stück des lieben Vaterlands, so ein Tannendickicht aus dem Schwarzwald mit sonniger Durchsicht in's Murgthal und eine Hügellandschaft mit Birken im Dämmerschein. Pikantere großartigere Motive brachten die Nordländer, welche hier angesiedelt sind, aus ihrer Heimath mit. Unter vielen guten Landschaften heben wir besonders den „Mondschein auf dem norwegischen Hochland" von Nordgreen, hervor. Im Portraitfache wurde zwar eben so rüstig als früher geschaffen, kam aber wenig Bedeutendes zu Tage, abgesehen von dem vortrefflichen Bildniß eines Domherrn von J. Straub, ausgestellt im Schulteschen Salon. Der Geistliche tritt uns im seinen violetten Tuchtalar, mit einer seidenen Schärpe von derselben Farbe, gerade entgegen. Die Haltung ist eine behaglich würdige, der Ausdruck des vollen Gesichtes lebendig und charakterfest. Eine dreiviertel Profil-Ansicht würde sich vielleicht für die starke Figur besser als die en face gepaßt haben. Die Farbenwirkung ist ebenso kräftig als harmonisch, und das Violett der Tracht trefflich zu der gerötheten Hautfarbe gestimmt.

Vermischte Nachrichten.

Archäologische Gesellschaft. Sitzung vom 2. April. Aufgenommen wurde Herr Lic. Weser, Prediger an der hiesigen Marienkirche. Der Vorsitzende Herr Curtius legte die letzten Lieferungen der „Atti dell' accademia dei Lincei" vor und berichtete über den Fortgang der Ausgrabungen zu Olympia, namentlich über den Marmorstier, der auf einer Seite die Inschrift trägt, durch welche Regilla die von Herodes Atticus gebaute Wasserleitung dem olympischen Zeus widmet. Der Stier diente als Ausmündung einer Fontaine, mit deren Anlage die Exedra zusammenhing. Derselbe legte eine neue Erwerbung des Antiquariums vor, einen durch tadellose Erhaltung und Schönheit ausgezeichneten nolanischen Henkelkrug, mit Darstellung eines Spiels von drei Knaben und einer vorzüglich modellirten Silensmaske unter dem Henkel und berichtete über Milchhöfer's und Dressel's Katalog spartanischer Alterthümer, worauf Herr Conze sich zustimmend über die darin ausgesprochene Deutung der merkwürdigen archaischen Reliefs als Grabsteine aussprach. Herr Robert legte die neueste Serie der „Wiener Vorlegeblätter" vor, welche u. A. eine Zusammenstellung der Vasen des Malers Brygos, sowie der Darstellungen der Athena-Geburt enthält und sprach dann über das Innenbild einer in München befindlichen Schale (No. 370, abgebildet Gerhard, Trinkschalen und Gefäße, Taf. C. 4—6), welches von Gerhard auf den Tod des Dolon, von O. Jahn und Panofka auf Achilles und Penthesileia bezogen worden ist. Der Vortragende deutete die Vorstellung auf den Tod des Lykaon durch Achilles nach dem 22. Buch der Ilias. Zum Schluß besprach derselbe einen Punkt der Anordnung der Ostgiebelgruppe von Olympia. Die Stellung der Wagenlenker sei in den bisherigen Restaurationsversuchen wenig befriedigend, da das Sitzen derselben weder durch die Situation motivirt, noch durch den Raumzwang entschuldigt werde. Diesem Uebelstand könne dadurch abgeholfen werden, daß man die Gespanne vertausche, so daß die Pferde den Giebelecken zugewandt zu stehen kämen und dann die Wagenlenker unmittelbar vor die Hippokamen setzte, eine Aenderung, die auch in den Worten des Pausanias eine Stütze fände und den Moment vor der Abfahrt besser zur Darstellung bringe. Der Vortragende verhehlte sich die großen Bedenken, die gegen eine solche Anordnung erhoben werden können und von Herrn Curtius geltend gemacht wurden, keineswegs, er habe aber doch geglaubt auf diese Möglichkeit hinweisen zu sollen; ein praktischer Versuch könne ja die Sache leicht zur Entscheidung bringen.

L. v. D. — **Das in Nr. 29 dieses Beiblattes besprochene Portrait Lessing's von Anton Graff ist,** wie uns Herr Arnold Otto Meyer aus Hamburg schreibt, vom Stadtgerichtsrath Lessing in Berlin, einem Großneffen des Dichters, angekauft.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 4.
André Charles Boulle. — Tisch und Sessel im Stile der deutschen Renaissance; Wand-Uhr in Boulle-Arbeit, Ende des 17. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Tischdecken-Bordüre; Stand-Uhr; Girandole zu obiger Uhr; Gas-Candelaber.

Formenschatz der Renaissance. Heft 12.
H. Burgkmair: Ein Blatt aus seinen „Heiligen" des Hauses Habsburg; Holzportal aus dem Schlosse zu Donauwörth; P. Flötner: Ornamentstücke; H. Holbein d. Jüng.: Entwurf zu einer Standuhr; W. Jamitzer: Abendmahlskelch; Fenster von der Certosa bei Pavia; Zwei weitere Felder von dem Parterregeschoss der Certosa; Italienische Titelbordüre a. d. Anf. d. 16. Jahrh.; Wappenschilder aus S. Serlio's „Architectura"; Venetianische Gläser.

The Portfolio. No. 5.
Etchings from pictures by contemporary artists: Luke Fildes. (Mit Abbild.) — The schools of modern art in Germany: Munich, von J. Beavington Atkinson. (Mit Abbild.) — Science and lettres in the mittle ages and at the period of the renaissance. (Mit Abbild.) — Mr. William Hunts' talks about art.

The Academy. No. 312. 313.
Fergusson, the temples of the Jews and the other buildings in the Haram Area at Jerusalem, von W. Simpson. — Illustrazione del progetto e disegni sul trasferimento meccanico e totale conservazione dell' absida Lateranense, von J. T. Micklethwaite. — Exhibition of drawings by Dutch masters at the Burlington fine arts club, von M. M. Heaton. — Mycenae, Troy and Ephesus. — The art college for women in Rom.

L'Art. No. 174. 175.
Les origines de la dentelle de Venise et l'école du point de Burano à l'exposition universelle de Paris en 1878, von V Ceresole. (Mit Abbild.) — L'art allemand à l'exposition universelle de 1878. — Les batiments de l'exposition universelle de 1878, von E. Em. Viollet-le-Duc. (Mit Abbild.) — La société des amis des arts de Marseille.

Auktions-Kataloge.

Montmorillon'sche Kunsthandlung in München. Am 20. Mai Versteigerung der Alterthümer-Sammlung des Herrn J. F. Spengel in München, bestehend in Hausgeräthen, Dekorations-Gegenständen, Waffen, Sculpturen, Oelgemälden etc. (992 Nummern.)

Während der Abwesenheit des Herausgebers sind Zuschriften in redaktionellen Angelegenheiten lediglich zu richten an **E. A. Seemann** in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

23. Mai

Nr. 32.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Von der Pariser Weltausstellung. I. Die Gebäude. — Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. I. — Düsseldorf: Von den permanenten Ausstellungen. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Von der Pariser Weltausstellung.

I. Die Gebäude.

Ein neuer Baustil! Das war der Gedanke, welcher die Herren Davioud und Bourdais, die Architekten des großen Palastes, leitete, der den Kamm des Trocaderohügels krönt und von seiner Höhe das ganze gewaltige Marsfeld beherrscht oder doch beherrschen sollte. Dieser Gedanke trat um so energischer in den Vordergrund, als es sich nicht um einen Bau handelte, der nur für die Dauer der Ausstellung, also für eine dekorative Wirkung auf kurze Zeit berechnet war, sondern um ein monumentum aere perennius, das auch späteren Geschlechtern von der Kraft und dem Wohlstande eines Landes Zeugniß ablegen soll, welches, sieben Jahre nach einem nationalen Unglück ohne Gleichen, bereits Kräfte genug gesammelt hatte, um der ganzen Welt ein herrliches Schauspiel ohne Gleichen zu bieten. Der Trocaderopalast sollte der Hintergrund, die Krone dieses Schauspiels sein. Seine Erbauer verzichteten demnach auf eine heitere Festesdekoration; sie schlossen sich dem Grundsatze an, der für den Charakter der ganzen Ausstellung maßgebend war: ein Feld der Arbeit und des friedlichen Kampfes, nicht ein Tummelplatz des Vergnügens, und suchten nach einer monumentalen Wirkung.

Sie ist nur zum kleinsten Theile erreicht worden, und auch auf der Suche nach einem neuen Baustil ist das Glück nicht der Begleiter der Suchenden gewesen. Der Trocaderopalast ist wenig mehr als ein Experiment, wenn auch ein Experiment in großem Stile, das aber als solches keinen Anspruch auf dauernde Erhaltung machen darf, vollends nicht den Anspruch, den ihm die französische Presse vindicirt, zu den großartigsten Baudenkmälern des neunzehnten Jahrhunderts gezählt zu werden.

Der Grundriß des Trocaderopalastes hat die Gestalt einer halben Ellipse, die sich nach dem Marsfelde öffnet. An einen von zwei hohen, viereckigen Thürmen flankirten Mittelbau, der halbkreisförmig vorspringt, schließen sich zwei eingeschossige, durch Pilaster geöffnete Hallen, die durch je zwei Pavillons unterbrochen werden. Auch der Frontalabschluß dieser Hallen ist pavillonförmig gestaltet. Die abschließenden Pavillons liegen in der Längenaxe der Ellipse, während die Peripherie des Halbkreises, welche den Mittelbau umschließt, bei weitem nicht an diese Längenaxe heranreicht.

Ich glaube, daß hierin der Grund liegt, weshalb dem Trocaderopalast trotz seiner kolossalen Dimensionen eine eigentlich monumentale Wirkung versagt geblieben ist. Hätten die Architekten den Radius des centralen Mittelbaues ungefähr um die Hälfte verlängert, so hätte er die Längenaxe der Ellipse getroffen und er wäre dadurch zu einer über die Seitenhallen dominirenden Stellung gelangt. Jetzt heben diese mit ihren dünnen Pfeilern und ihren winzigen Pavillons die an und für sich nicht unbedeutende Wirkung des Mittelbaues auf.

Daß ein Gebäude, welches den heterogensten Zwecken dienen soll — im Saale des Mittelbaues Versammlungen und Concerten, in den Sälen der Seitenhallen einem Musée rétrospectif —, nicht einen einheitlichen architektonischen Charakter erhalten hat,

wollen wir den Architekten nicht zum Vorwurf machen. Die Seitenflügel sehen aus wie die bedeckten Promenadengänge eines Brunnenhauses, die hie und da von Wachthäusern unterbrochen sind, und die Façade des Mittelbaues trägt in ihrem unteren Geschosse den Charakter eines maurischen Arkadenganges, in ihrem oberen den eines ernsten romanischen Domes. Das sanft aufsteigende Dach, dessen Spitze durch ein von dünnen Säulchen getragenes Lustdach unterbrochen wird, gleicht dem Dache eines Circus. Auf den viereckigen Thürmen, die von einer auf Consolen stark vorgekragten Galerie im Stile der italienischen Renaissance gekrönt sind, erheben sich zwei Laternen mit byzantinischen Kuppeln. Sie finden ihr Seitenstück in dem auf dem rechten Seine-Ufer befindlichen Pavillon des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten, dessen Thurm auf seiner Spitze die genau nachgebildete Laterne eines Leuchtthurms trägt, die hier allerdings besser am Orte ist als auf den Thürmen des Trocaderopalastes.

Unterhalb des Mittelbaus dieses letzteren ist eine Grotte eingerichtet, welche den Anfang einer Reihe von sieben Bassins bildet, aus denen sich das Wasser cascadenartig in ein großes Becken sammelt. Ueber der Grotte, auf der Terrasse des Trocadero, stehen die Statuen der Welttheile — nach französischer Rechnung sind es ihrer sechs — aus vergoldetem Erz. Sie bilden außer dem Genius des Ruhms, der die Spitze des Zeltdaches krönt und mit vollen Backen in zwei Posaunen bläst, den einzigen plastischen Schmuck der architektonischen Masse auf dem Kamme des Trocadero. Zu beiden Seiten der Grotte stehen in Nischen die Statuen der Luft und des Wassers von Thomas und Carelié, auf der steinernen Umfassung des großen Bassins vier kolossale Thierfiguren aus vergoldetem Erz, die trotz ihrer Größe ungemein lebendig und schwungvoll aufgefaßt und durchgeführt sind, die Symbole der Naturkraft: ein Stier von Caïn, ein Roß von Rouillart, ein Rhinoceros von Jacquemart und ein Elephant von Frémiet.

Der Park des Trocadero ist von einer Anzahl exotischer Gebäude, Palais und Pavillons bevölkert, deren malerische Wirkung unbestreitbar ist, wenn man von der Höhe des Trocaderopalastes auf sie herabblickt.

Aber jedes für sich betrachtet macht vor der Hand noch einen ziemlich dürftigen Eindruck. Bot die Wiener Weltausstellung auch nicht viel an landschaftlichen Reizen, so war es doch ohne Vergleich mehr als der sogenannte „Park“ des Trocadero aufzuweisen hat. Der weißleuchtende Palast Algiers würde viel erfreulicher wirken, wenn er seinen Thurm aus einer üppigen Baumgruppe höbe, und der Ernst der ägyptischen Pylonenarchitektur würde auch nicht beeinträchtigt werden, wenn statt des Wüstensandes, der sie umgiebt, lachende Rasenflächen den Besucher empfingen. Persien, Schweden, Norwegen, Japan und Tunis haben sich ebenfalls zu den internationalen Rendezvous eingefunden. Marokko hat es sich am bequemsten gemacht, indem es denselben Palast, den wir schon auf der Wiener Ausstellung hinlänglich bewundert haben, auch hier wieder aufgestellt hat.

Noch weniger als bei dem Trocaderobau hat die Kunst auf dem Marsfelde das Wort geführt. Der kolossale Ausstellungspalast, dessen bequeme und praktische Organisation über allen Tadel erhaben ist, ist wenig mehr als ein Ingenieurbau, eine kolossale Konstruktion aus Eisen und Glas, den beiden Materialien, aus denen sich ja der Baustil der Zukunft herausbilden soll. Die Hauptfront dieses Palastes, welche der Seine zugekehrt ist, ist in der Mitte durch einen von zwei Pavillons flankirten Triumphbogen mit flacher Kuppel geöffnet, in welche seitlings zwei Halbkuppeln ohne jede organische Verbindung hineinwachsen. Sie sollen den Uebergang zwischen der Kuppel des Hauptportals und dem tonnenartig gewölbten Dache der großen Travée bilden, welche hinter der Hauptfront des Ausstellungspalastes liegt. An den Ecken der Hauptfront erheben sich zwei Pavillons mit mächtigen Kuppeldächern. Die Front zwischen dem Mittelportal und diesen Pavillons ist durch je elf eiserne Pfeiler gegliedert, deren Stirnfläche mit ornamentirten Terracottaplatten — farbige Blumen auf gelbem Grunde — belegt ist. Diese Pilaster schließen auf jeder Seite je zehn kolossale Fenster ein, die vom Dachgesims bis zum Sockel reichen. Ein zweites Gesims durchschneidet die Fensterflächen und die Pilaster in Zweifünftelhöhe des Ganzen vom Erdboden gerechnet, so daß nach Außen der Eindruck einer scheinbaren Gliederung in zwei Stockwerke erreicht wird. Die Glasfenster des oberen Geschosses sind mit einem schachbrettartigen Muster — hellblaue Ornamente auf weißem Grunde — überzogen. An die Pilaster des unteren lehnen sich zweiundzwanzig kolossale Gypsstatuen auf hohen Postamente, die Personificationen der Länder, die sich an der Ausstellung betheiligt haben, wilde Gestalten, halb Barock, halb Rococo, denen ein genialer Zug gewiß nicht abzusprechen ist, die aber zu dem abenteuerlichen Charakter der ganzen Anlage vortrefflich passen.

Das Innere des Ausstellungspalastes zerfällt in drei große Haupttheile: links die Ausstellung von Frankreich, in der Mitte die Abtheilung der schönen Künste, rechts die Ausstellung der übrigen Länder. Für die Organisation der letzteren ist folgendes System durchgeführt: wenn man den Palast der Quere nach durchschneidet, so passirt man in einer, zwei oder drei Travéen, je nach der Ausdehnung der Ausstellung, die Erzeugnisse eines Landes. Durchschneidet man eine

Trancée der Länge nach, so gewinnet man einen Ueberblick über die Erzeugnisse aller Länder innerhalb eines Industriezweiges. Durch diese sinnreiche Kombination hat man einerseits die Monotonie vermieden, andererseits aber auch den Forderungen derjenigen genügt, die für Studienzwecke eine einheitliche Uebersicht verlangen. Das unglückliche Fischgrätensystem der Wiener Weltausstellung ist so ziemlich die einzige warnende Lehre gewesen, welche die Direktoren und Kommissare der Pariser von ihren Vorgängern in Wien angenommen. In dem Bestreben, für alles Uebrige etwas Neues zu bieten, haben die Pariser in allem Uebrigen auch mit wenigen Glück operirt. Die Tourniquets, die sich entschieden als praktisch erwiesen haben, sind abgeschafft und an ihre Stelle eine Kontrolle durch Eintrittskarten eingeführt worden, die das doppelte Personal und einen dreifachen Zeitaufwand erfordert, ungerechnet die Unbequemlichkeiten, denen das zahlende Publikum ausgesetzt ist.

Man hätte vielleicht auf das Strahlensystem der 1867er Weltausstellung zurückgreifen können; indessen hat die diesjährige gerade den doppelten Umfang, und unter solchen Verhältnissen wäre eine Organisation, die sich damals als in höchstem Grade vortrefflich erwiesen, vielleicht unbequem geworden. Endlich war auch hier der Gedanke maßgebend gewesen, etwas Neues, noch nicht Dagewesenes zu schaffen.

Die Sektion der schönen Künste nimmt das mittelste Längenschiff des Ausstellungspalastes ein. Sie ist durch zwei breite, offene Promenaden von dem Lärm der Maschinenhallen und dem Wirrsal der Industrieausstellungen isolirt. Gartenbeete und Baumgruppen umsäumen die lange Reihe von Sälen, die nur einmal, in der Mitte, von dem Pavillon der Stadt Paris, einem Gebäude in Ziegelrohbau mit Terracotta-Ornamenten und -Architekturtheilen, unterbrochen wird. Die Portale der Kunstabtheilung, die sich gegen diesen Pavillon öffnen, haben auch eine monumentale Gestaltung durch die Anlage zweier, an drei Seiten offenen Vorhallen erfahren. Die inneren Wände der südlichen Vorhalle, die durch eine dreifache Bogenstellung gegliedert sind, haben eine Dekoration von farbig glasirten Terrakotten erhalten, wie sie in solcher Größe wohl noch niemals ausgeführt worden ist. Es sind große landschaftliche Darstellungen in italienischem Charakter und in glänzender Farbenpracht, von Säulen, Galerieen und Logen eingefaßt, die aus nassem Thon geformt sind, welcher auch nach der Härtung feine Naturfarbe behalten hat. Das innere Portal der nördlichen Vorhalle ist ganz aus kolossalen, glasirten Terrakottaplatten zusammengesetzt, die in den brennendsten Farben prangen. Sédille, ein junger Architekt, der verschiedene Bauten auf der Weltausstellung ausgeführt hat, ist der Erfinder dieses Portals, das zwar nicht von einem durchweg reinen Geschmack, aber doch von einer schwungvollen Phanasie zeugt und das sich glücklich dem etwas assyrischen Gesammtcharakter der Ausstellungsgebäude anschließt.

Die Nordseite der Section des Nations étrangères, welche den Gebäuden der Kunstausstellung zugekehrt ist, hat einen Schmuck erhalten, auf dessen Originalität die Franzosen nicht wenig stolz sind. Der Eingang zu der Separatausstellung einer jeden Nation ist nämlich durch ein Bauwerk bezeichnet, welches eine Probe von dem Baustile geben soll, der entweder in dem betreffenden Lande zur höchsten Blüthe gediehen oder doch für dasselbe charakteristisch ist. Wenn man diese „Straße der internationalen Façaden" herunterwandelt, glaubt man ein architektonisches Bilderbuch zu durchblättern, sehr hübsch, amüsant und belehrend ohne Zweifel, aber doch für einen ästhetischen Standpunkt berechnet, der sich nicht weit von dem der Enthusiasten für Nürnberger Spielwaaren entfernt. Ein russisches Bauernhaus neben einer Renaissanceloggia, ein maurischer Palast neben einem chinesischen Tempel, eine gothische Kathedrale neben einer athenischen Villa — das sind am Ende Kombinationen, an denen selbst das toleranteste Auge Anstoß nimmt. Es mag ja sein, daß Nord-Amerika für seinen Baustil kein besseres Beispiel wählen konnte als ein nüchternes, hölzernes Stationsgebäude. Ob aber eine italienische Loggia, die im Inneren mit pompejanischem Roth und pompejanischen Ornamenten, mit Fruchtschnüren, Blumenguirlanden und Figuren, außen mit Sgraffitomalereien dekorirt ist, gerade einen für Oesterreich charakteristischen Bau abgiebt, ist doch sehr fraglich. Diese Halle hat aber wenigstens den Vorzug, daß sie einer Reihe der ausgezeichnetsten Skulpturen österreichischer Künstler ein gastliches Dach geboten hat. Die Façade des japanischen Baues — das sei noch als Curiosum erwähnt — ist mit zwei großen Landkarten bemalt.

Manche dieser Bauten, deren Eindruck im Ganzen ein heiterer, ungemein festlicher ist, sind in den kostbarsten Materialien ausgeführt, als hätte es nicht einer flüchtigen Dekoration, sondern einem Bau für die Ewigkeit gegolten. Für die Façade des belgischen Rathhauses ist z. B. eine Anzahl prächtiger, monolither Marmorsäulen verwendet worden, die sich effectvoll von den granitnen Architekturtheilen und der dunkelrothen Flächenverblendung abheben.

Adolf Rosenberg.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Nicht bloß der Pariser Weltausstellung, sondern auch der noch immer ungemildert fortdauernden Ungunst der Zeit ist es zuzuschreiben, daß die Jahresausstellung diesmal an Zahl und Art der vorgeführten Kunstwerke so unbedeutend ausgefallen. Weniger als je zuvor gibt sie ein Bild der letztjährigen Wiener Kunstproduktion, und von dem Anspruche, einen „Salon" im Pariser Sinne zu bedeuten, sind die Räume des Künstlerhauses heuer mehr entfernt als in früheren Jahren. Daß dieser Begriff so schwer bei uns zum Bürgerrecht gelangt und daß unsere Künstler, im Grunde genommen, sich so wenig daraus machen, ihre Arbeiten, sofern sie bestellt oder verkauft sind und den Markt nicht mehr benöthigen, der großen Frühlingsrevue zu unterziehen, ist für Liebhaber und Künstler entschieden von Nachtheil. Ohne für offiziell gestempelte Kunst eine besondere Vorliebe zu hegen und ohne die Uebelstände zu verkennen, welche die Institution des Pariser „Salon" mit sich führt, kann man doch nicht bestreiten, daß der alljährlich sich erneuernde Wettkampf zwischen den nach Anerkennung ringenden jungen Talenten der Kunst wahrhaft förderlich ist und daß der fortlaufende Ueberblick über die gesammte Kunstproduktion Frankreichs, welchen der „Salon" bietet, in anderer Weise gar nicht oder höchstens nur von einzelnen unverdrossen forschenden Fachmännern erlangt werden könnte. Geschieht es mitunter, daß bedeutende Talente oder Richtungen aus Voreingenommenheit nicht in den „Salon" eingelassen werden, wie dies vor 1848 den Romantikern und in unserer Zeit den Impressionisten widerfahren, so verschlägt dies wenig; nach einiger Zeit kämpft sich das wirklich Bedeutende in der Kunst immer durch, und Talente wie Rousseau und Manet vermag keine akademisch-zopfige Jury in das Dunkel hinabzustoßen. Wenn hingegen bei uns die Leistungen gerade der bedeutendsten Künstler sich einzeln aus den Ateliers davon machen, ohne in ihrer Vereinigung Gelegenheit zum Vergleichen und zum Gewinnen eines Gesammtbildes gegeben zu haben, dann müssen freilich unsere Jahresausstellungen ein wenig befriedigendes Stückwerk bleiben.

Daß unsere Künstler ihre Werke ohne Rücksicht auf unseren „Salon" ausfliegen lassen, hat heuer die große Kunst arg benachtheiligt. In Eisenmenger's Vorhang für das neue Theater in Augsburg hätte sie eine gediegene, in Makart's „Einzug Karl V. in Antwerpen" eine immerhin sehr interessante Vertretung gehabt. Was von der historischen Kunst übrig geblieben, ist kaum der Erwähnung werth. Eine von Jul. Schmid im Auftrage des Justiz-Ministeriums gemalte und für ein Strafhaus bestimmte „Madonna" verräth wohl in der Komposition und Zeichnung, zum Theil selbst in der Farbe, die gute Schule, welcher der junge Künstler angehört, bekundet aber auch, daß zur „christlichen Kunst" wirklich eine „innere Mission" gehört, welche heutzutage immer seltener wird. Beinahe komisch wirkt auf diesem Bilde das Motiv eines Engels, der eine zerbrochene Fessel der Madonna entgegenhält; man sieht sich unwillkürlich um, ob nicht jener verflossene Justizminister, dem Oesterreich die Abschaffung der Kettenstrafe zu danken hat, als Donator in irgend einer Ecke knieet. Ob es, wenn der Staat Heiligenbilder braucht, heutzutage nicht zweckmäßiger sei, einem jungen begabten Künstler den Auftrag zur Anfertigung einer Kopie nach einem entsprechenden Werke aus der gebenedeiten Kunstepoche des Cinquecento zu ertheilen, brauchen wir kaum zu erörtern; der Künstler zieht aus einer gewissenhaften Kopie für seine Ausbildung sicherlich nachhaltigeren Gewinn, als aus einer Originalkomposition, und die Kopie dient ihrem Zwecke jedenfalls in ungleich größerem Maße. Die klassische Mythologie ist heuer noch schlimmer weggekommen. Am „Oedipus vor der Sphinx" von August von Heyden in Berlin ist Alles, Erfindung, Komposition, Kolorit und sogar der zum Räthsellöser verwendete Akt ziemlich dürftig; die Zeichnung kann, trotz ihrer Korrektheit, kein rechtes Wohlgefallen erregen, da sie gar zu nüchtern erscheint. Dem „Herakles im Kampfe mit angreifenden Kentauren" von A. Metzener in Düsseldorf erweist man einen Gefallen, wenn man ihn nicht näher betrachtet; die stilvoll durchgeführte Landschaft dagegen, in welcher sich diese Heroen herumtummeln, zeugt von hübscher Begabung.

Das Gebiet der Historie streifen zwei interessante dekorative Arbeiten. Eine derselben, die „Eberjagd" von Rudolf Huber ist für den Speisesaal eines fürstlichen Schlosses bestimmt und entspricht diesem Zwecke nach Erfindung und Ausführung. Im lebensvollen Wurf, in den kühnen und zumeist richtig wiedergegebenen Bewegungsmotiven und in dem breit hingeschriebenen, satten und warmen Kolorit des großen Gemäldes finden wir Tropfen Rubens'schen Blutes; daß der Künstler stellenweise sich sehr merklich an den großen vlämischen Meister angelehnt hat, halten wir ihm gern zu Gute. Mit besonderer Bravour sind die Pferde der jagenden Amazonen behandelt, von diesen selbst befriedigt nur die auf rückwärts gewendetem Rosse kraftvoll sitzende Reiterin, welche dem Beschauer ein schönes energisches Antlitz zukehrt. Einer ganz anderen Richtung gehört das „Plafondbild" von Julius Victor Berger an. Der junge Künstler hat sich bei seiner Komposition und Farbengebung ersichtlich von Tiepolo inspiriren lassen, und dies ist seiner

Arbeit theilweise sehr zu Statten gekommen, zumal ihm unstreitig Begabung für das Dekorative und ein feiner Sinn für das Malerische innewohnen; allein wir vermissen an dem Rundgemälde Berger's den geistigen Gehalt, die bestrickende Eleganz der Formen, die stupende Sicherheit in der Perspektive sowie die Virtuosität in der Ausführung, welche den Epigonen der großen Venetianer zu einem der interessantesten Künstler des vorigen Jahrhunderts stempeln. Was die massive Frauengestalt bedeutet, welche als Friedens- und Siegesgöttin im Centrum thront und was die allegorisch gedachten Putti besagen, von denen einige ein Wappenschild zu den Wolken tragen, vermag kein Verstand der Verständigen zu ergründen; ein Fünkchen Idee und ein Fädchen Zusammenhang darf man aber bei einem mit Ansprüchen auf monumentale Wirkung hervortretenden Dekorationsgemälde billiger Weise denn doch verlangen. Das Kolorit strebt eine Imitation der Malerei al fresco an und den leichten Vortrag, die kühle Stimmung der Frescogemälde Tiepolo's; allein die grundverschiedene Technik der Oelmalerei leistete Widerstand, und so ist das Kolorit stellenweise zu pastos ausgefallen, stellenweise zu verblasen. Ueber die Perspektive läßt sich kein Urtheil abgeben, da das Gemälde im Saale mit Oberlicht vertikal gehängt werden mußte; an Stelle des Künstlers hätten wir darauf bestanden, daß das Plafondbild in der natürlichen Horizontale zur Anschauung gebracht werde, und uns eher mit einem minder guten Platze in einem Nebenraume begnügt.

Das Genre ist ziemlich zahlreich, jedoch durch kein hervorragendes Werk vertreten. Orientalische Stoffe haben Seel in Düsseldorf, Moreau in Paris und Schönn in Wien mit gleicher Sachkenntniß und Geschicklichkeit verwerthet. Im „egyptischen Harem“ des Erstgenannten sind Architektur und Ausstattung des reichen Frauengemaches mit bemerkenswerther Virtuosität und Farbenpracht wiedergegeben; die Figuren sinken beinahe zur bloßen Staffage herab. Diesen Vorwurf kann man gegen Moreau's „Tanzende Zigeunerin“ nicht erheben. Da sind alle Figuren eitel Leben und Bewegung: sowohl die schlankgliedrige Gitana, deren schön geschwungener Leib die Mollklänge der orientalischen Musikanten durch edle, wellenfömige Bewegungen illustrirt, als auch die Philister beiderlei Geschlechtes, welche auf der Straße, an den Fenstern und von den Erkern herab das fremde braune Mädchen und sein Orchester begaffen. Das dankbare Publikum — die Szene spielt in einem mittelalterlichen französischen Städtchen, dessen Architektur trefflich charakterisirt ist — weist wahre Kabinetsfiguren von Kleinstädtern auf, und der Eindruck, den die tanzende Schöne bei den verschiedenen Zuschauern hervorbringt, ist in ergötzlichster Mannigfaltigkeit geschildert. Das Kolorit ist reich und kräftig, jedoch mehr gedämpft als es im Interesse der angestrebten Harmonie erforderlich gewesen sein dürfte; etwas mehr Licht und etwas weniger Grau hätte kaum geschadet. Am entgegengesetzten Fehler leidet die „Toilette einer vornehmen Egypterin“ von Schönn, ein richtig und energisch kolorirtes, aber in allzu viel Farbe getauchtes Bild, welchem man einen Dämpfer aufsetzen möchte, um ihm eine edlere Wirkung zu verleihen. Im Beiwerk des Badegemaches und in den Körpern der Staffage steckt viel Studium und scharfe Beobachtung; wer mit dem Orient vertraut ist, den erfreut die intime Kenntniß der dargestellten Menschen und Dinge, die man allen orientalischen Bildern Schönn's nachrühmen muß.

Die Urheber der übrigen Genrebilder finden wir meistens auf gewohnten Pfaden. Friedrich Friedländer führt uns in drei gemüthlichen Bildern wieder einmal seine Spezialität vor: österreichische Invaliden, die sich das sorglose Leben in ihrem prächtigen Palaste in Wien wohl behagen lassen und über die 365 Feiertage ihres Jahres mit allerhand harmloser Kurzweil hinwegzukommen sich bemühen. Der Künstler hält nicht mit Unrecht an diesem Stoffe fest, denn zum Theil hat er es demselben zu verdanken, daß alle seine Bilder diesmal von Mitgliedern des österreichischen Kaiserhauses angekauft wurden. Der wackere Mathias Schmidt, welcher bekanntlich der um Defregger geschaarten Tiroler Künstlerkolonie an der Isar angehört, bietet uns abermals ein aus weltlichen und geistlichen Elementen scherzhaft gemengtes Sittenbild; offenbar hat der Künstler in seiner Heimat die Erfahrung gemacht, daß die Brüder Pförtner an dralle Dirnd'ln die „Klostersuppe“ selten austheilen, ohne durch väterliches Kneifen in die vollen Wangen ihr berechtigtes Wohlgefallen an wohlgestalteten Kindern Gottes auszudrücken. In der Wolle gefärbt ist auch der „Hofbräuhänsler“ von Emanuel Spitzer, der sich durch seine Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter“ als humorvoller Schilderer des Münchener Lebens bekannt gemacht hat. Das ist der richtige Habitué des Hofbräuhauses, welches, ach! nun auch von der Kultur beleckt werden soll; das ist der richtige Ansatz zum Bierbauch, das die richtige Frisur und Toilette mit der im Bayernlande so volksthümlichen Zierde des Ringes in fleischigen, hochgerötheten Männerohren; das der richtige Ausdruck der höchsten Bierseligkeit! Der „Hofbräuhäusler“ hat, wie das halbgeleert dastehende Glas Bier beweist, offenbar die äußerste Grenze seiner wahrlich nicht karg bemessenen Leistungsfähigkeit erreicht; selbst das beim „Rettigwabi“ erstandene und theilweise noch nicht aufgebraucht daliegende Stimulans vermag seine Rezeptionsfähigkeit nicht mehr zu steigern. Das jetzt von Wiener Künst-

lern mit besonderer Vorliebe gepflegte venetianische Genre vertreten diesmal Eugen Blaas mit einer heiteren, flotten Karnevalsszene, die uns auch durch den unverfrorenen sicheren Farbenauftrag erfreut, dann Franz Ruben mit einem trefflich beobachteten und mit vollendeter Feinheit wiedergegebenen Straßenbilde aus der Gegend der Zattere bei Regenwetter, welches in seiner meisterhaften Ausführung an Pettenkofer heranreicht, endlich der Venetianer A. Rotta mit einem gut gemalten, für unseren Geschmack jedoch gar zu derb angefaßten Bilde aus der banalsten Alltäglichkeit. Das oft verwendete Motiv, daß ein alter Jünger des heil. Crispinus mit dem Fuße einer hübschen Klientin sich in ehrenfester Weise beschäftigt, während sein junger Geselle lose Blicke auf Gebiete wirft, die ihn von Berufswegen gar nichts angehen, muß denn doch witziger gestaltet werden, wenn es einen heiteren und gefälligen Eindruck hervorbringen soll. Ein etwas wohlfeiler Einfall ist es auch, wenn uns Seyppel in Düsseldorf das Weinglas als Tröster eines sozialdemokratischen Schneiderleins vorführt; die Ausführung steht auf der Höhe der Idee.

Eleganter behandelt, doch ziemlich nichtssagend ist die „Vorbereitung zum Kindermaskenfeste“ von Anton Ebert in Wien. Wie der Titel an Flügelkleid und Mädchenschule erinnert, so denkt man auch sofort an einen schwärmerischen Backfisch, wenn man das Genrebild „Im Paradiese“ von Louise Max-Ehrler gewahrt, das nichts anderes darstellt, als — ein im besten Küssen begriffenes Liebespaar. Dieses Paradies ist heutzutage vielleicht erreichbarer, als jenes Korinth, von dem die Alten sagten: „Non cuivis licet adire“! Die technische Ausführung ist für eine Dilettantin recht achtbar. Das gleiche Lob müssen wir in weit größerem Maße der Gräfin Elise Nemes in Pest zollen, deren zierliches Rococobild „Heimkehr der Gebieterin“ mit technischer Bravour gemalt ist. Ein ganz absonderliches Genrebild, das nur ästhetischen Feinschmeckern zusagen dürfte, hat F. Schauß in Weimar ausgestellt. Am Meeresrande sitzt „in Gedanken“ eine anmuthsvoll gewendete, herzlich sentimental angehauchte „Naive“; welches Land diese halb modern, halb antik zugeschnittene Jungfrau mit der Seele sucht, vermochten wir nicht ausfindig zu machen. Da sind wir bei Gustav Wertheimer's theatralisch hingepflanztem „Haidenröslein“ mit den drallen Formen und dem kecken Blick weit rascher im Klaren; wir denken sofort, daß diese nette Pflanze den Schäfer suche, der da pflückt. Eine gleich unerquickliche Sinnlichkeit ist dem Bilde „Bacchant und Amorette“ von Geyling vorzuwerfen. Es ist immer mißlich, Motive, welche lediglich auf der Geschlechtsdifferenz beruhen, durch Kindergestalten zur Darstellung zu bringen; nur wenigen auserwählten Geistern gelingt es in einem solchen Falle, die ungesunde Lüsternheit, welche fast unvermeidlich sich einschleicht, vollständig zu bannen. Im besprochenen Bilde sind zudem die kindlichen Formen übertrieben, und das Kolorit ist gar zu süßlich. Besser gerathen ist der „dirigirende Amor“ desselben Künstlers, obschon den Kindergestalten auch dieses Bildes ein weniger materielles Gepräge zu wünschen wäre. Die beiden mit Libellenflügeln im Grünen herumgaukelnden „Amoretten“ verrathen nichts von dem Humor, welchen Geyling vormals in seinem reizenden Kinderbilde „Vergebliche Mühe“ bekundet hat. Das aus einer hiesigen Sammlung zum Verkaufe ausgestellte Bild von Robert Fleury „Rembrandt, die Susanne malend“ erwähnen wir schließlich, um zu konstatiren, wie rasch die Mode auch auf dem Gebiete der Kunst wechselt. Solche Sujets bildeten vor nicht langer Zeit das Entzücken der Liebhaber, und Fleury, sowie mehrere andere Landsleute wußten damals Literatur- und Kunstgeschichte recht vortheilhaft in Leinwand umzusetzen; heutzutage geht man mit leisem ironischen Lächeln an diesem in full dress vor der Staffelei zur Schau sitzenden Rembrandt vorbei, hinter welchem eine, die ganze Rückwand des Ateliers einnehmende Skizze des Amsterdamer Schützenauszuges gespenstisch auftaucht. Den wohlbestallten und beglaubigten Schützenhauptmann Frans Banning Cock, Herrn von Purmerland und Ilpendam und die in Ermangelung eines Hemdes in romantisches Dunkel gehüllte Schöne Rembrandt's mitsammt dem Meister auf einem Bilde zu vereinigen, das galt als Triumph der Kunst!

Oscar Berggruen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Düsseldorf. Von den permanenten Ausstellungen. Der Frische und Kraft eines Altmeisters unserer Schule, Prof. R. Jordan, zu erwähnen, hatten wir schon öfter Gelegenheit; auch jetzt bietet sich bei Ausstellung eines großen Genrebildes im Salon der Herren Bismeyer & Krauß ein neuer Anlaß dazu dar. Dies Gemälde ist das Resultat eines längeren Aufenthalts in Rom. Der Künstler führt uns in eine Osterie, ein geräumiges, vielbesuchtes Lokal, wo Leute aus verschiedenen Ständen ihr Mittagsmahl verzehren oder sich an einem guten Trunk erfrischen. Um die Tische gruppiren sich Männer und Frauen in der farbigen Nationaltracht, andere wieder in modernem Kostüm, dazwischen treiben muntere Kinder ihr Wesen, laufen Kellnerinnen mit Speise und Trank umher. Hier schielt der Abbate, fast Messer und Gabel fallen lassend, nach der schönen Bäuerin, welche einen prächtigen, schwarzäugigen Knaben neben sich stehen hat, diese aber beantwortet seine Bewunderung mit einem spöttischen Zucken der Oberlippe; dort erzählt ein Prahlhans seine Abenteuer, und dort belauschen deutsche Maler die verschiedenen Gruppen, um sich Modelle für ihre Bilder auszusuchen. Endlich tritt noch der Autor des Ganzen selbst in die Thür, von einem scharfen Sonnenstrahl beleuchtet, den Plaid auf der Schulter, den Kneifer vor den Augen, ganz wie er leibt und lebt. Musik darf bei diesem Stück italienischen Volkslebens nicht fehlen, und so wird sie denn auch hier von Sängern und Spielleuten reichlich vertreten. Die Komposition leidet an dem allzu großen Vielerlei, welches der Künstler bietet.

Die Aufmerksamkeit wird allzu sehr getheilt, dies um so mehr, als auch der Hintergrund, eine landschaftliche Dekoration, sehr unruhig ist. — Ein Getümmel und Gewühl ganz anderer Art tritt uns in dem letzten Gemälde (ausgestellt im Salon des Herrn Schulte) von Prof. W. Camphausen entgegen. Hier tönt die Kriegsdrommete und klirren die Degen aneinander. Es handelt sich um den berühmten Reiterangriff der Schweden in der Schlacht bei Fehrbellin, dessen Endzweck war, den großen Kurfürsten lebendig oder todt in die Gewalt seiner Feinde zu bringen. Die preußischen Dragoner, deren Schaaren wir auf dem Bilde mit Begeisterung heransprengen sehen, hieben den Fürsten kräftig heraus. Er selbst, wie er vom Künstler dargestellt ist, theilt, dicht von schwedischen Kürassiren umdrängt, deren einer sein Pferd am Zügel herumreißt, nicht die schwächsten Streiche aus. Der Tod des Stallmeisters Froben, der, wie bekannt, sein braunes Pferd mit dem Schimmel des Kurfürsten getauscht hatte, um die feindlichen Angriffe von seinem Herrn abzulenken, bildet eine rührende Episode des harten Kampfes, die sich der Künstler natürlich nicht entgehen ließ. Die weltgeschichtliche Bedeutung des Vorgangs zu Gefühl zu bringen, ist dem Künstler nicht in wünschenswerthem Maße gelungen. Der Grund dieses Mangels liegt wohl zumeist in der Hauptfigur. Daß diese, wenn die Portraitähnlichkeit festgehalten werden soll, weder durch Größe, noch durch Schönheit imponiren kann, ist begreiflich; um so mehr aber müßte das geistige Leben hervortreten, müßte das intellectuelle Uebergewicht des Feldherrn über seine ganze Umgebung zum Ausdruck kommen. Die Ordensbänder allein thun's nicht, die Majestät hervorzuheben. Auch der Opfertod Froben's kommt nicht zur rechten Wirkung. Fast ergreifender als das Thun der Menschen wirkt in dem Bilde der Antheil, welchen der Künstler die Thiere an den menschlichen Geschicken nehmen läßt. Die Pferde erscheinen nicht als bloße Reit- und Kriegsmaschinen, sie scheinen ein Verständniß für die Vorgänge der Schlacht zu haben. Das schwarze Roß, welches auf seinen gefallenen Herrn entsetzt herabblickt, der Schimmel des Kurfürsten, der, unter dem Stallmeister gestürzt, dem Rappen entgegenschnauft, tragen wesentlich zur Stimmung bei. Dagegen haben die vorn am Boden liegenden gefallenen Soldaten so wunderliche Stellungen, daß man sie lieber fortwünschen möchte. Auch thut es dem Totaleindruck Schaden, daß die Verhältnisse der brennenden Windmühle nicht zu ihrer Entfernung passen. Um so besser aber ist der landschaftliche Theil, die dürren Sandhügel mit spärlichem Kiefernwuchs, gelungen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

1. Bücher.

Mylius, F. H., Acht Tage in Holland. Reisenotizen über das Land und seine Kunstschätze. Zweite Auflage mit Holzschnitten. 8⁰. (159 S.) Mailand, Hoepli. M. 3. 60.

Bucher, Wilh., Leitfaden der Kunstgeschichte. Mit Holzschnitten. 8⁰. (VIII. u. 124 S.) Essen, Baedeker. M. 1. 80.

Schulz, J., Die erste Ausstellung des Museums-Vereins in der Stadt Aachen, im Februar 1878. 8⁰. (72 S.) Aachen,

Thausing, M., Alb. Dürer, sa vie et ses oeuvres. Trad. par. G. Gruyer. Mit Holzschnitten. gr.-Lex. 8. Paris, Didot & Co. M. 32. —.

Müller, Hans, Betrachtungen über das Studium der Kunstwissenschaft. 8⁰. (32 S.) Köln, Lengfeld'sche Buchh. M. 1. —.

2. Bilderwerke.

Butsch, A. F., Die Bücher-Ornamentik der Renaissance. Lief. 1. (16 S. und 28 Tafeln.) kl. Fol. München, G. Hirth. M. 7. —.

Gefässe der deutschen Renaissance (Punzen-Arbeiten). Herausgegeben vom bayrischen Gewerbemuseum in Nürnberg. (Titel, Vorwort und 9 Heliographien.) Folio. Nürnberg, Korn'sche Buchh. M. 8. —.

Raphaels Loggien im Vatikan. 43 Blatt nach den Stichen von Volpato in Lichtdruck. Folio. Dresden, Gilbers. M. 40. —.

Wach's Museen im königl. Schauspielhause zu Berlin. In Kupfer gestochen von J. Caspar. Neue Ausgabe mit Text von Max Jordan. (8 S. u. 10 Tafeln.) Folio. Berlin, Wasmuth. M. 15. —.

Brosamer's Kunstbüchlein. Nach dem Exemplare des königl. Kupferstich-Cabinets in Berlin in Lichtdr. nachgebildet v. A. Frisch. 20 Doppel Tafeln. 4⁰. Berlin, Wasmuth. M. 10. —.

3. Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Am 28. u. 29. Mai Versteigerung von Oelgemälden und Kupferstichen, Büchern, Karten etc., worunter der Nachlass des Geh. Justiz-Rath Schmidt und des Staatsministers v. Uhden. (338 Nummern.) — Am 5. u. 6. Juni Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen, Büchern, Autographen u. Curiosa, worunter der Nachlass des Kupferstechers H. Eichens. (528 Nummern.)

Zeitschriften.

Chronique des Arts. No. 18. 19.
Exposition universelle. — Réunion des délégués des sociétés savantes des départements. — Correspondance de Belgique, von C. Lemonnier. — Notes latérales à propos de l'exposition, von Duranty. — Correspondance d'Angleterre, von L. Robinson. — Comte de Cosnac, souvenirs du règne de Louis XIV., von Ant. Héron de Villefosse. — G. Schlumberger, numismatique de l'Orient latin, von A. Rhoné.

Journal des Beaux-Arts. No. 7. 8.
Les aquarellistes. Dix-neuvième exposition. — Selvatico, le arti del disegno in Italia, von A. Schoy. — L'exposition universelle, von H. Jouin. — Société de Vienne pour l'encouragement des arts. — Les grandes publications modernes. Paris à travers les ages. — Courbet et son oeuvre. — Exposition universelle. — Du Groupe.

Christliches Kunstblatt. No. 4. 5.
Die Kunstausstellung in Berlin. — Zur Akustik. — Moritz Meurer †. — Carl Grüneisen, von Heinr. Merz. (Mit Abbild.) — Der Churer Todtentanz, von Grüneisen. — Philipp Veit †. — Katakombenfund in Rom.

Kunstkroniek. Lief. 7. 8.
Gustave Courbet. — Het toekomistige kunstnijverheid-museum te Parijs.

Revue Suisse. No. 2. 3.
Le concours pour le palais de justice fédéral, von J. Grand-Carteret. — Les fresques d'Holbein au palais épiscopal de Coire, von E. Périer. — Les peintres Suisses au salon de Lyon, von J. Granger. — Un théatre national.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 152.
Kunstgewerbliche Ausstellung in Innsbruck 1878. — Die Volksschule und die kunstgewerblichen Fachschulen. — Wiener Texilindustrie des 18. Jahrhunderts.

L'Art. No. 176.
Le dessins. Déformations résultant du mouvement et de la lumière. La ligne de contour, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Trois jours a Milan, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Les batiments de l'exposition universelle de 1878: Le palais du champ-de-Mars, von E. E. Viollet-le-Duc. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878. L'ouverture.

Deutsche Bauzeituug. No. 38.
Das Besitzthum des deutschen Reiches auf dem kapitolinischen Hügel und der Neubau für das deutsche Archäologische Institut zu Rom.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 251.
Les fresques de Véronèse au chateau de Masère près de Trévise, von Ch. Blanc. (Mit Abbild.) — Eugène Fromentiu, peintre et écrivain, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Un dossier de catalogues inédits, von E. Bonaffé. (Mit Abbild.) — Daumier, von Duranty. (Mit Abbild.) — Quelques remarques à propos de l'influence italienne dans une oeuvre de Dürer, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — La collection Laurent Richard, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — Const. Carapanos: Dodone et ses ruines, von O. Rayet. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 314.
The royal academy exhibition, von W. M. Rossetti. — Exhibition of drawings by dutch masters at the Burlington fine arts club, von Mary M. Heaton. — The exhibition of painters in water-colours. — Signor Luparini's new process of cleaning pictures, von Ch. Heath Wilson.

Kunst und Gewerbe. No. 21.
Nürnberg: Aus der permanenten Ausstellung des bayr. Gewerbemuseums; Wien: Lackarbeiten und Schmuck aus dem Orient. — Privatsammlungen und Auktionen. — Spitzen.

Während der Abwesenheit des Herausgebers sind Zuschriften in redaktionellen Angelegenheiten lediglich zu richten an **E. A. Seemann in Leipzig.**

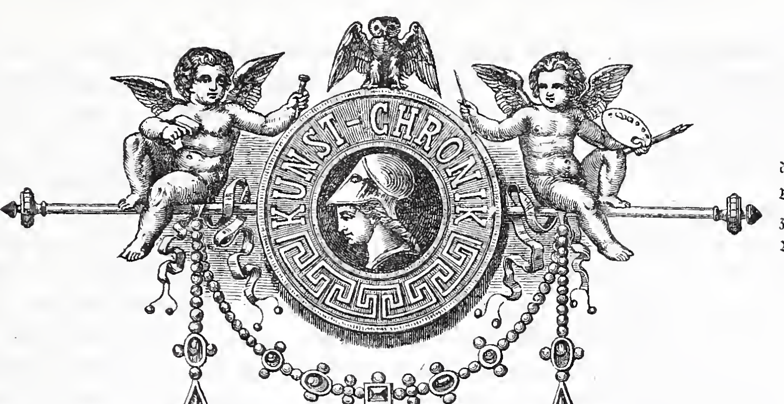
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

30. Mai



Nr. 33.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Ein englisches Urtheil über Rembrandt's große „Erweckung des Lazarus." — Friedrich Preller †; His de la Salle †. — Die Ruinen von Dodona. — Aachener Museumsverein. — Ein Nachwort zur deutschen Kunstausstellung in Rom; Kassel: Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste; Weimar: Preller-Ausstellung. — Archäologische Gesellschaft. — Zeitschriften. — Eingesandt: Entgegnung. — Inserate.

Ein englisches Urtheil über Rembrandt's große „Erweckung des Lazarus".

(Bartsch 73; Claussin 77; Wilson 77; Ch. Blanc 48.)

Aus Anlaß der Ausstellung von Radirungen Rembrandt's, welche der Burlington-Fine-Arts-Club in London voriges Jahr veranstaltete, veröffentlichte Charles Henry Middleton*) eine Kritik der großen Auferweckung des Lazarus, welche auch für größere Kreise von Interesse sein dürfte. Middleton gelangte zu dem Resultate, daß dieses außerordentliche Blatt wohl nach einer Zeichnung Rembrandt's, aber nicht von ihm selbst, sondern von seinem Schüler van Vliet radirt wurde. Er gelangt zu diesem Schlusse auf folgende Weise: Zunächst verlegt Middleton die Entstehung dieses Blattes, nach der Annahme Vosmaer's, aus dem Grunde in das Jahr 1632 — oder wie er irrthümlich schreibt — in das Jahr 1633, weil aus demselben Jahre ein ähnliches datirtes Gemälde Jan de Wet's vorhanden ist. Middleton erkennt das Großartige in der Komposition an, obgleich er andererseits hervorheben muß, daß an keiner der Radirungen Rembrandt's solche Mängel zu Tage treten, wie eben an dieser. Er findet die Gestalten der Nebenfiguren plump, ja theilweise verzeichnet, und insbesondere die technische Behandlung mehr an die Vliet's denn an die Rembrandt's gemahnend. Ueberdies hebt er hervor, daß im British Museum ein dritter Plattenzustand existirt, welcher gewisse rohe Pinselandeutungen auf der Figur jener rechts stehenden Frau aufweist, welche in den drei ersten Etats vom Rücken gesehen, vorgebeugt steht. Diese und andere auf der Rückseite bemerkliche Pinselstriche scheinen die Andeutungen der im 4. Etat ausgeführten Korrektur zu sein, nach welcher, nebst anderen unwesentlichen Veränderungen, dieselbe Frau nunmehr im Profil vorgebeugt erscheint. Middleton ist der Ansicht, daß diese angedeuteten Korrekturen auf dem besagten Abdrucke den Zweck hatten, dem die Platte radirenden Schüler einen Fingerzeig zu geben, auf welche Art er seine Arbeit zu verbessern hätte. Aber wer ist dieser Schüler, fragt Middleton, der dieses Blatt unter den Augen Rembrandt's radirt hat? Und er beantwortet diese Frage folgendermaßen:

Jan van Vliet arbeitete zu jener Zeit in Rembrandt's Atelier, wenn auch nicht mehr als Schüler in der eigentlichen Bedeutung des Wortes; aber es ist zweifellos dargethan, daß er mehrere Blätter nach Zeichnungen Rembrandt's damals unter dessen Leitung vollendete. Unter diesen erwähnt Middleton vor allen einen heiligen Hieronymus aus dem Jahre 1631, welcher als eines der besten Blätter Vliet's zu betrachten ist, aber ganz dieselben technischen Mängel verräth, welche an der Erweckung des Lazarus zu Tage treten. Middleton ist nun der Ansicht, daß, ebenso wie eine Zeichnung Rembrandt's als Original für diesen Hieronymus diente, ganz ebenso eine andere Zeichnung als Original für die Lazarus-Platte benutzt wurde, welche ebenfalls Vliet ausführte, nachdem allerdings Rembrandt zuvor selbst Einiges auf der Platte gearbeitet hatte. Aber auch in diesem Lazarus soll Vliet seinen unseligen Instinkten treu geblieben sein, und

*) Notes on the etched work of Rembrandt. London. John Wilson. 1877.

an all jenen Zeichnungsfehlern, welche dieses Blatt zur Schau trägt, ist Vliet gar nicht zu verkennen. — Was aber Middleton zumeist auffällt, ist, daß auch dieses Blatt die Bezeichnung „van Ryn" trägt, dieselbe Bezeichnung, der wir auf sechs weiteren von Vliet nach Rembrandt's Zeichnungen radirten Blättern, und nur auf diesen, begegnen. Bei Rembrandt selbst aber, bemerkt Middleton, ist diese Bezeichnung ungewöhnlich, wenngleich sie angeblich auf mehreren seiner Bilder vorkommen soll. Schließlich faßt der Autor sein Resumé dahin zusammen, daß wir in dem Lazarus wohl die Zeichnung Rembrandt's vor uns haben, daß aber der größte Theil dessen, was wir sehen, das Werk Vliet's sei.

Wir haben in den vorstehenden Zeilen den Gedankengang Middleton's gewissenhaft wiedergegeben und nur für die Sache selbst Unwesentliches übergangen. Die Bemerkungen des englischen Kunstkritikers enthalten viel Richtiges; die Fehler in der Zeichnung, die widerlichen Physiognomien, die plumpen Hände sind vorhanden; auch technische Schwächen lassen sich nachweisen, und wir wollen einstweilen mit Middleton annehmen, daß diese Radirung ein Werk van Vliet's sei, ohne dabei den außerordentlichen Charakter der Komposition, den auch Middleton zugiebt, einen Augenblick verkennen zu wollen; denn Middleton selbst sagt, dieser Lazarus wurde von Vliet ebenso nach einer Zeichnung Rembrandt's radirt, wie der erwähnte Hieronymus; und zwar unter den Augen des Meisters. In diesem Falle kann doch kein Zweifel obwalten, daß Vliet, als er die Platte radirte, ein ebenso guter Zeichner war, als er im Jahre 1631 gewesen, in welchem er eben jenen Hieronymus radirte. Mindestens war er in dem einen Falle ein ebenso guter Zeichner als in dem anderen, ja eher noch ein besserer, denn Middleton nimmt an, daß der Lazarus im Jahre 1633 — also zwei Jahre später entstanden ist, und es ist anzunehmen, daß Vliet in diesen weiteren 2 Jahren unter Rembrandt's Leitung etwas gelernt habe. Dann dürften aber wohl diese Kompositionsfehler, diese plumpen Hände, diese Geberden schon auf dem Originale vorhanden gewesen sein. Es ist anzunehmen, daß das Original selbst diese Mängel gehabt habe, denn wenn Vliet im Jahre 1631 den Hieronymus und andere Blätter Rembrandt's ohne oder mit auffallenden Fehlern kopirt hat, so wird dies wohl auch mit dem Lazarus der Fall gewesen sein.

Middleton spricht ferner von dem dritten Plattenzustande im British Museum und den mit dem Pinsel auf beiden Seiten roh angedeuteten Varianten, durch welche sich der 4. Plattenzustand von dem 3. unterscheidet. Dieser Abdruck scheint in der That derjenige gewesen zu sein, der als Vorlage für die vorzunehmenden Korrekturen diente. Aber — was, müssen wir fragen, wurde nun korrigirt? Die Technik? Gewiß nicht; lediglich die Idee, die Erfindung ist verbessert. Die Frau, welche man früher vom Rücken sah und in deren Gesicht somit das Entsetzen über den auferstehenden Lazarus nicht zum Ausdruck kam, ist nun so gestellt, daß in ihrem Profil dieser Ausdruck nun deutlich zu Tage tritt. Die Korrektur rührt gewiß von niemand Anderem her, als nur von Rembrandt; auch Middleton ist dieser Ansicht. Aber in diesem Falle wurde ja nicht der Radirer korrigirt, der nur das auf der Platte darstellen konnte, was er entweder auf dieser selbst oder in einer anderen Zeichnung vor sich hatte, sondern Rembrandt hat damit seine eigene Idee, somit sich selbst verbessert; derjenige, der die Fehler, welche begangen worden sind, begangen hatte, war somit nicht der angebliche Radirer Vliet, sondern es war Rembrandt, der Erfinder der Idee selbst. Dessen ungeachtet möge noch immer Vliet die von ihm radirte Platte nach dieser Andeutung Rembrandt's korrigirt haben, nach diesen Pinselstrichen, nach diesen Klexen, deren eigentliche Bedeutung nur demjenigen bekannt sein konnte, der sie gemacht hatte, nach diesen hat Vliet nunmehr die Frau ins Profil gestellt? Das ist nicht wohl denkbar; wenn diese Korrektur für irgend einen Anderen hätte maßgebend sein sollen, dann hätte sie Rembrandt ebenso genau gezeichnet, wie alles Uebrige; da aber die Korrektur nur für ihn allein maßgebend war, genügten ihm einige lockere Pinselstriche; er, Rembrandt, wußte genau, was sie zu bedeuten hatten; Vliet hätte es aber nie gewußt und hätte aus ihrer Nachbildung wahrscheinlich alles andere eher herausgebracht, als die Idee Rembrandt's. Darum ist dieser Stützpunkt der Middleton'schen Kritik durchaus unhaltbar, ebenso wie die inkorrekte Zeichnung einzelner Figuren. Kein Genie kommt als ein korrekter Zeichner zur Welt; den menschlichen Körper aber in seinen Bewegungen korrekt zeichnen zu können, ist nur das Resultat jahrelangen Fleißes, welches Viele niemals erreichen. Rembrandt hat es in außerordentlichem Grade erreicht, aber geboren wurde er mit dieser Fertigkeit nicht.

Middleton behauptet ferner, daß die technische Behandlung etwas für Rembrandt befremdendes aufweise. Mag sein; aber sie ist noch weit befremdender für van Vliet, denn sie ist trotzdem von einer solchen Meisterschaft, wie sie Vliet trotz seines Hieronymus niemals erreichte. Vliet ist, so lange er unter Rembrandt's Augen arbeitet, ein bedeutender Künstler, nach dem Jahre 1633 verfällt und versinkt er in bodenlose Widerlichkeit, in keinem einzigen Blatte aber führt er eine so sichere Nadel, wie in diesem vermeintlich von ihm radirten Lazarus. Dies wäre auffallend,

wenn es nicht deutlich bewiese, daß diese Radirung nur der unmittelbare Ausdruck schöpferischer Phantasie sein kann, und daß hier Künstler und Erfinder ein und dieselbe Person sind. Was aber den direkten Einwurf Middleton's gegen die Technik betrifft, so müssen wir gestehen, daß wir denselben nur bedingungsweise gerechtfertigt finden, und daß wir in einiger Verlegenheit sind, näher zu kennzeichnen, worin er nach Middleton's Ansicht eigentlich besteht. Bei näherer Prüfung des 1. und der ferneren Plattenzustände zeigt sich, daß jene Theile des Blattes, welche eine außerordentlich feine Nadel radirt hat, auffallend von den Schattenpartien abstechen. Es hat dies lediglich darin seinen Grund, daß die ersteren gegenüber den letzteren zu wenig geätzt wurden, ja so wenig, daß sie schon nach wenigen Abdrücken eher einer charakterlosen Kritzelei gleichen und bald ganz ausbleiben. Diese Erfahrung macht wohl jeder Künstler, ehe er die Widerstandsfähigkeit des Kupfers genau kennen gelernt und die Kraft der Nadel, sowie die Wirkung des Aetzwassers erprobt hat. Bei Rembrandt's Radirungen kommt diese Erscheinung ungewöhnlich oft vor; bei der Erweckung des Lazarus aber ist sie um so auffallender, weil Rembrandt hier in den kräftigsten Schatten einen auffallenden Kontrast gegenüber den zarten Lichtpartien herstellen wollte. Im 1. Plattenzustande existirt die angeblich befremdende Technik überhaupt nicht; hier sind die feinsten Lichter durch die zartesten Uebergangstöne in vollendete Harmonie zu den Schatten gebracht.

Aber, bemerkt Middleton ferner, die Platte trägt die Bezeichnung „R H van Ryn“, welche nur Vliet vor dem Jahre 1633 zur Bezeichnung jener Radirungen anwendete, die er nach Zeichnungen Rembrandt's ausgeführt hat, und welche als Originalsignatur Rembrandt's — nicht konstatirt ist; dies aber ist ein Irrthum, denn diese Bezeichnung ist konstatirt; sie steht auf Originalgemälden Rembrandt's, deren Echtheit über jeden Zweifel erhaben ist, und es ist gewiß, daß nicht nur Vliet diese Bezeichnung anwendete, sondern daß Rembrandt selbst sie gebrauchte, und daß nur deshalb, weil Rembrandt so signirte, auch Vliet diese Bezeichnung anwendete. Wir verzichten gerne darauf, hier ein Facsimile dieser Signatur, wie sie von Vliet mit dem „inventor“ gebraucht wurde und wie sie andererseits auf dem Lazarus zu sehen ist, hier beizugeben, denn der Unterschied zwischen diesen beiden Schriftzügen ist ein so großer, daß uns der Leser ohne weitere Zweifel glauben kann, wenn wir ihm versichern, daß dieses „R H van Ryn“ von Rembrandt's eigener Hand auf den Lazarus geschrieben wurde. Ganz gewiß nur von seiner eigenen Hand und nicht von jener Vliet's. Ja, dieses „R H van Ryn“ steht bereits auf dem 1. Plattenzustande des Lazarus, und wir bedauern, daß Middleton die Etats dieses Blattes zuvor nicht näher untersucht hat, sondern sich hierin lediglich auf Wilson und Ch. Blanc verließ, die dies auch unterlassen haben; denn alle behaupten, das Blatt sei bezeichnet: „R H van Ryn f.“ Dies ist nur für die späteren Plattenzustände richtig; der 1. Etat trägt lediglich die Bezeichnung: „R H van Ryn“ ohne das „f.“; dieses fecit wurde erst später — aber noch vor dem 4. Etat — von Rembrandt's eigener Hand hinzugefügt, und Middleton wird uns beipflichten, wenn wir behaupten, daß dies gewiß nicht geschehen wäre, wenn es statt dessen hätte heißen müssen: „invenit“ — wie es auf allen, von Vliet nach Rembrandt's Zeichnungen nach dem Jahre 1631 radirten Blättern zu lesen ist.

Aber dieser Lazarus muß um das Jahr 1633 gemacht sein, so schließt oder beginnt vielmehr Middleton; Vosmaer gibt uns dafür den Anhaltspunkt, weil auch de Wet damals einen Lazarus malte. Aber müssen darum alle Lazarusse, die in Rembrandt's Atelier gemacht wurden, im Jahre 1633 entstanden sein? Wir können diese Nothwendigkeit schlechterdings nicht einsehen. Wann dieser Lazarus entstanden ist, das muß vor der Hand unentschieden bleiben; aber darüber wollen wir zu Ende kommen, daß, wann er auch gemacht wurde, er ganz und vollständig, in all seinen Theilen, ein Werk Rembrandt's und nur sein Werk ist.

Alfred von Wurzbach.

Nekrolog.

Mit Friedrich Preller (geb. 25. April 1804 zu Eisenach) ist am 23. April d. J. ein Meister aus dem Leben geschieden, der seinem Hauptwerke, den vielgerühmten Odysseebildern ein wahrhaft populäres Ansehen gesichert hat. Die bedeutsame Stellung, welche er in der geschichtlichen Entwicklung der Landschaftsmalerei behauptet, ist ihm bereits zu Lebzeiten einstimmig zuerkannt. Mit weit überschauendem Blick hat R. Schöne*) für die Eigenart seiner Kunst das rechte Verständniß erschlossen und durch eine eingehende Würdigung zu einer künftigen umfassenderen Betrachtung zuverlässigen Grund gelegt, während die von Pecht als Selbstbiographie mitgetheilten Aeußerungen durch Verwerthung der Nachlaßpapiere voraussichtlich eine ansehnliche Ergänzung erfahren werden.

Trotz aller Mühen, die den Bildungsgang unseres Malers bis zur Meisterschaft begleiteten, war es im Wesentlichen ein glückliches, durch günstigen und rechtzeitigen Einfluß gefördertes Künstlerleben, das bei hoher Begabung und energischem Streben seine Werke zur vollen Reife gedeihen ließ. In früher Jugend durch Goethe's läuternde Lehren zu einer einfach großen

*) Friedrich Prellers Odyssee-Landschaften. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1863. vgl. auch: die Odyssee in Prellers Darstellung. (Von M. Jordan.) Leipzig. Breitkopf & Härtel. (1873.) — Im neuen Reich. No. 20. 1878. —

Naturanschauung angeleitet, die im Bereich des Figürlichen an Carstens' Vorbildern ihr Genüge fand, suchte er in der Technik des Malens zunächst an einigen Werken der Niederländer in der Dresdener Galerie sich heranzubilden und durch gleichzeitige Naturstudien in der Sächsischen Schweiz sein Auge für den Reiz der freien Schöpfung zu schärfen. Von dem Herzog Carl August im Jahre 1823 dem Akademiedirektor van Bree in Antwerpen überwiesen, richtete der Schüler sein Hauptbestreben auf eine gründliche Kenntniß der menschlichen Figur, um durch dieselbe für jede Erscheinung in der Natur als Theil eines organisch gegliederten Ganzen ein volles Verständniß sich anzueignen. Die früher vorherrschende Neigung zu Ruisdael, Everdingen und ähnlichen Meistern wich alsbald dem Studium der Gemälde der Poussins und Claude Lorrain, die ihm ein innerliches, seelenvolles Leben zu offenbaren schienen, wie es seinem eigenen für das freie Walten in der Natur empfänglichen Sinne als Ideal in der Landschaftsmalerei vorschwebte. Die nähere Bekanntschaft mit ihren Werken erweckte in ihm zugleich das Verlangen, nach Italien zu wandern, wo auch jene Meister die Entwicklung ihres Stiles begründet hatten. Der Gunst seines Landesherrn verdankte er im Jahre 1825 die lang ersehnte Reise in den Süden. Der Besuch der Mailänder Akademie befriedigte ihn anfänglich ebenso wenig wie der durch Krankheit beeinträchtigte Aufenthalt an den oberitalienischen Seen. Erst die mächtigen Impulse, welche er in Rom von 1828—31 empfangen, entfalteten seine Kräfte zu verheißungsvollem Bemühen. In seinen späteren Werken sind die Merkmale eines unermüdlichen, durch tiefe Erfassung der Antike und der Renaissance, wie durch das sorgfältigste Naturstudium ausgezeichneten Schaffens und Wirkens jener Tage glänzend an's Licht getreten. Im lebhaften Verkehr mit den namhaftesten Vertretern der deutsch-römischen Schule erstarkte auch der persönliche Charakter des jungen Künstlers, der wiederum sein Gegenbild im Freien dort zumeist aufsuchte, wo ihn die Schöpfung, unberührt von Menschenhänden, den Ernst und die Größe ihrer Ursprünglichkeit ahnen ließ. Väterliche Freunde, wie Reinhart und Koch, klärten ihn über den organischen Zusammenhang in der Natur auf und verhalfen ihm neidlos zur Ausbildung eines über den Schein alles Zufälligen erhabenen Kunststiles. Mit reicher, vornehmlich in der römischen Campagna und im Sabinergebirge gesammelter Ausbeute von Skizzen und Studien, kehrte er als angehender Meister in seine Heimath zurück, wo er zunächst als Lehrer wirkte und zugleich im Auftrage der Großherzogin Maria Paulowna mehrere thüringer Landschaften mit ansehnlicher historischer Staffage malte, die seinem Namen in weiteren Kreisen zur Geltung verhalfen. Dr. Härtel übertrug ihm die malerische Ausschmückung eines Raumes in seinem „römischen" Hause zu Leipzig. Die allbekannten im Jahre 1834 vollendeten sieben Landschaften, in Tempera gemalt, bilden als die ersten Kompositionen zur Odyssee die Basis des späteren erweiterten Cyklus. Die nach Vollendung dieser Arbeit ausgeführte Dekoration des Wielandzimmers im Schlosse zu Weimar durch Darstellung landschaftlicher Szenen und Episoden aus dem Oberon und Pervonte (1835—37) übertrifft durch die der Dichtung nachempfundene Grazie und Harmonie im Gesammteindruck bei Weitem die Ausstattung der übrigen Dichterräume. Daß Preller seinen Kompositionen durch Mittheilung persönlichen Empfindens über das Mittelmaß der Vedute oder einer selbstgenügsamen Wiederholung der Natur hinaus eine höhere Geltung verliehen, veranschaulichen noch insbesondere seine überaus zahlreichen Oelgemälde, die vorwiegend als Ausdrucksformen der eigenen Seelenstimmung gelten wollen und erst in zweiter Linie den bestimmten Charakter einer Gegend in freier Nachbildung veranschaulichen. Auf weiten Reisen vom hohen Norden bis zum italienischen Süden hat der Meister seinen Anschauungskreis erweitert und dort, wo die Natur mit unbeschränkter Macht gebietet, die tiefsten Anregungen zu seinen Meisterwerken empfangen. Es liegt nicht in der Absicht dieses Resumé's, die zahlreichen Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, die großen Kartons und sämmtliche mit den mannigfaltigsten landschaftlichen und figürlichen Studien gefüllten Skizzenbücher im Einzelnen zu betrachten, woraus dem Biographen des Künstlers die lohnendste Aufgabe erwachsen wird. Wir erwähnen nur, daß er in den letzten Jahren vielfach den Plan einer Bilderreihe zum alten Testament und zur Ilias erwogen und mehrere Vorarbeiten in dieser Richtung hinterlassen hat. Das Hauptwerk seines Lebens, das seinen Ruhm über die Grenzen des Vaterlandes getragen und durch zahlreiche vortreffliche Reproduktionen Gemeingut geworden, ist und bleibt der Cyklus von Odysseelandschaften, wie er als eine der vollendetsten Schöpfungen moderner Kunst den kostbarsten Schatz des Museums zu Weimar bildet. Preller hatte bereits 50 Lebensjahre hinter sich, als er die in Härtel's Auftrage ausgeführte Folge von sieben Landschaften zum Theil umgestaltete und durch acht Kompositionen vergrößerte. Auf der historischen Ausstellung in München 1858 als die hervorragendste künstlerische That gepriesen, erwirkte ihm das Meisterwerk von Seiten des Großherzogs von Sachsen den Auftrag zur monumentalen Ausführung. Ein zweiter Aufenthalt in Italien (1859—61) bereicherte seine Phantasie mit neuer Bildungskraft, so daß nach kurzer Zeit in der Heimath jene sechszehn Kartons in der Größe der Wandgemälde entstanden, welche im Leipziger Museum ihre bleibende Stätte gefunden. Mit Hülfe dieser stilvollen, den heroischen Charakter der Landschaft in der Zeichnung entfaltenden Vorarbeit und mit Benutzung vorzüglicher Farbenskizzen wurden die Wandgemälde, denen ein stattlicher Figurenfries als Predelle dient, enkaustisch auf einer kalkigen Masse im Winter 1868 vollendet. Die epochemachende Bedeutung der Bilder, durch welche ein innerlich reiches Künstlerleben dem Beschauer sich anvertraut, beruht vor Allem in der großen, auf das Wesen der Erscheinung gerichteten geistigen Auffassung, welche die in der Natur zerstreuten Schönheiten zu einem der epischen Dichtung congenialen Folge von Landschaften geordnet. Eine mehr ideale, als der Naturwirklichkeit eigene, dem Süden am Nächsten verwandte Farbenpracht, die durch ausgleichende Verwerthung der nordischen Welt und ihrer Phänomene zu maßvoll stillem Schein gemildert ist, einigt sich mit vielgestaltigem Reichthum an plastisch ausgeprägten Formen. Die Natur nimmt sichtbaren Antheil an den Vorgängen eines heldenhaften Menschen-

geschlechtes, das in einfach erhabenen Gestalten dem Eindruck der elementaren Mächte sich unterordnet. Mit schöpferischer Erfindungskraft sind die belebten und beseelten Stätten einer schöneren Welt, als sie das Auge hienieden schaut, dem Reiche der Poesie zugeeignet. Darum weiß die Nachwelt ihm Dank, sie wird sein Gedächtniß bis in ferne Zeiten feiern und den treuen Anwalt einer idealen Kunst den Unsterblichen zugesellen.

Weimar. **Lionel von Donop.**

O. B. **His de la Salle** †. Am 29. April d. J. ist in Paris der rühmlichst bekannte Sammler und Mäcen Aimé-Charles His de la Salle im Alter von mehr als 83 Jahren gestorben. Seine überaus werthvollen Kunstschätze hat er bereits bei Lebzeiten zum allergrößten Theile öffentlichen Sammlungen geschenkt — erst kürzlich berichteten wir in diesen Blättern über eine neuerliche großartige Schenkung an das Louvre — und sein Nachlaß dürfte wohl kaum mehr erhebliche Kunstwerke enthalten. Der Verstorbene war in seiner Jugend Kavallerieoffizier und seine Vorliebe für Pferde hatte in ihm eine Vorliebe für Pferdemalerei wachgerufen. Géricault's treffliche Leistungen auf diesem Gebiete waren es insbesondere, die in His de la Salle die Sammelpassion erregten, und obschon seine Mittel nach heutigen Begriffen nicht eben bedeutend waren, gelang es ihm doch, in verhältnißmäßig kurzer Zeit eine bedeutende Sammlung Géricault'scher Werke zusammenzubringen. Hierauf wandte er sich mit großem Glück fast allen anderen Kunstzweigen zu und im Verlaufe seines langen Lebens fielen ihm Erwerbungen in den Schoß, um die ihn gar manche mit ungleich größeren Mitteln ausgerüstete Sammler zu beneiden hatten. Der Verstorbene liebte es, seine Schätze allen kunstverständigen Personen, die ihn darum ersuchten, mit größter Liberalität zu zeigen, und nichts freute ihn mehr, als eine eingehende Diskussion mit einem competenten Liebhaber über eines seiner Kunstwerke. Da konnte der alte Herr, trotz seiner Jahre, warm werden und sich ereifern wie ein Jüngling, und hatte er Gelegenheit, bei dem einen oder anderen Blatte seiner kostbaren Sammlung von Handzeichnungen eine interessante Erwerbungsgeschichte zum Besten zu geben, so versäumte er die Erzählung gewiß niemals; man konnte ihm keinen größeren Gefallen erweisen, als wenn man ihm andächtig zuhörte, selbst wenn man die Geschichte bereits ein oder mehrere Male gehört hatte. Fast sämmtliche Museen Frankreichs: die zu Rouen, Lille, Dijon, Lyon, Orléans und Alençon sind durch Schenkungen des Verstorbenen bereichert worden; das Louvre und die Pariser Kunstakademie verdanken ihm insbesondere ein große Anzahl von Handzeichnungen ersten Ranges.

Kunstgeschichtliches.

Die Ruinen von Dodona sind neuerdings der Gegenstand von Nachforschungen gewesen, die auf Kosten und unter Leitung des Epiroten Carapanos, eines Banquiers in Constantinopel, in dem Thale von Tcharacovista vorgenommen wurden. Die Ausbeute von Antiquitäten archaischen Charakters, namentlich Bronzen, ist keine geringe gewesen; auch kleine Kunstwerke aus nachsolonischer Zeit sind zu Tage gefördert. Das Gesammtresultat der Ausgrabungen liegt jetzt in einem mit 63 Tafeln ausgestatteten, französisch geschriebenen Berichte von Carapanos „Dodone et ses ruines“, Verlag von Hachette in Paris, vor. Von besonderm Interesse ist eine Anzahl Bleitäfelchen mit eingeritzten Inschriften, Fragen enthaltend, um deren Beantwortung das Orakel angegangen wurde.

Kunstvereine.

Aachen Museumsverein*). — In unserer alten Krönungs- und Fabrik-Stadt, in der so Vieles zwiespältig ist, was sich schwer einen läßt, wurde im vorigen Jahr ein Museums-Verein gegründet für 1) Gegenstände von archäologischem und historischem Interesse mit besonderer Berücksichtigung von Aachen, Burtscheid und Umgebung, 2) Werke der Kunst in Originalen und guten Kopien, 3) Erzeugnisse des Kunsthandwerkes, 4) Naturwissenschaftliche Gegenstände. Der Verein will sammeln, erhalten, Nachforschungen anstellen und unterstützen u. s. w. und eine permanente Ausstellung seiner eigenen und der ihm gütig geliehenen Objekte, nach Gelegenheit auch außerordentliche Ausstellungen zu Genuß und Studium für weitere Kreise veranstalten. Ein früherer ähnlicher Versuch war in den Sand verlaufen, und so gab es denn zu Anfang manche Befürchtungen, daß der neue Verein schnell durch den inneren Kampf, der bei der schroffen Parteistellung, besonders seit dem Kulturstreit, hier in allen Verhältnissen auszubrechen und auch das sonst Zusammengehörige zu scheiden pflegt, sich zersprengen oder wegen der weiteren Schwierigkeiten bald wieder im Seichten auffitzen und gemach zerfallen würde. Glücklicher Weise war die bisherige Entwicklung des Vereins eine erfreuliche, Dank der Unterstützung von Seiten des Herrn Oberbürgermeisters von Weise und der Herrn Stadtverordneten, dem Takte der Parteien bei der Wahl der Vorstände und der Energie und Thätigkeit der in Frage kommenden Vorstands-Mitglieder. Herr von Weise, der für Aachen's Aufschwung auch in ästhetischer Beziehung eine neue Epoche durchzuführen bestrebt ist, ward selbst Vorsitzender des Vereins. Die Stadt überließ diesem Räume in der sogenannten alten Redoute und bewilligte namhafte Geldunterstützungen zu der ersten Einrichtung derselben. Die Parteien behandelten den Verein als neutrales Gebiet sowohl in Bezug auf die Wahlen der Vorstände als hernach in den inneren Angelegenheiten, so daß jene Reibereien, bei denen Einer den Andern hindert und schließlich nichts Ganzes und nichts Rechtes geschieht, vermieden wurden. Privatleute halfen mit Geld, Entwürfen, Vorträgen, machten werthvolle Schenkungen oder stellten ihren kunstgewerblichen Besitz oder derartige Arbeiten aus. (Daß Ankäufe und Verlosungen das Publikum heranzuziehen helfen sollen, versteht sich). Nachdem einige kleinere Ausstellungen von Plänen und Ansichten von Alt-Aachen, von Studien, Aquarellen 2c. mehrerer hiesiger Herren Architekten vorausgegangen waren, wurde im Februar dieses Jahres eine größere kunstgewerbliche Ausstellung in's Werk gesetzt, unter Leitung des Herrn Hauptmann a. D. Berndt, des Schaffners des Vereins, der sich früher schon durch einen Cyklus von Vorträgen hohes Verdienst um das zu gründende Institut erworben hatte. Die Ausstellung gelang über alle Erwartung nach Zahl, Kunstwerth und Anordnung der Gegenstände. Besonderes Verdienst hatten sich dabei von unseren berühmten Aachener Goldarbeitern die Herren Vasters (in betreffenden Kreisen in Paris wohl bekannt) und Witte durch Ueberlassung zahlreicher, sehr interessanter und sehr kostbarer Objekte erworben. In der Hauptsache war diese Ausstellung kunsthistorisch wichtig. Es galt deshalb, dem Publikum einen richtigen Führer und Erklärer zu finden. Auf Wunsch des Vorstandes übernahm Herr Kaplan Schulz diese wissenschaftliche Führerschaft. Seine Aufsätze, welche die hiesigen Zeitungen ohne Parteiunterschied dem Publikum vermittelten, lieferten für die Goldschmiedekunst in gegossenen und getriebenen Arbeiten, Filigranarbeiten, Steinfassungen, Email, für Schmiede- und Waffenschmiede-Kunst, Kleinskulptur, Möbel und Keramik einen Catalogue raisonné, der Gründlichkeit und populäre Behandlung so glücklich vereinigte, daß der Vorstand denselben auch als Broschüre herausgeben ließ. Der Verfasser hatte sich dabei noch die besondere Aufgabe gestellt, das größere Publikum auf die Wichtigkeit solcher Ausstellungen für Hebung des Handwerks zum Kunsthandwerk aufmerksam zu machen und es zum Vereine heranzuziehen. Er war um so mehr dazu berufen, als er nicht blos Historiker und Theoretiker in den betreffenden Disciplinen ist, sondern sich auch praktisch, z. B. in Bemühungen, den alten Emailguß wiederzufinden, versucht und als Leiter bei kirchlichen Restaurationen bewährt hat. Der Verein kann sich freuen, einen solchen Kenner und Interpreten für diese wichtigen Abtheilungen zu besitzen. Am schwierigsten wird es bei den knappen Mitteln dem Verein werden, in genügender Weise „Werke der Kunst in Originalen“ zu beschaffen. Gutes ist sehr theuer oder nur durch Zufall billig zu er-

*) Die erste Ausstellung des Museums-Vereins in der Stadt Aachen im Febr. 1878. Beschrieben von J. Schulz, Kaplan zum H. Adalbert. 72 S.

werben, Mittelmäßiges nützt nichts, sondern verwirrt und belästigt nur. Mit einem oder dem andern Werke in Malerei oder Skulptur ist auch noch so wenig gethan. Hier müßten, wie in anderen Städten, reiche Bürger eintreten und durch Schenkungen und Legate eine derartige Kunst-Kammer stiften. Wäre nur erst ein Bestand von einigen ausgezeichneten Werken hoher Kunst beisammen, die z. B. kein Fremder in Aachen unbesehen lassen dürfte! An diesen Kern würde dann leicht Anderes anschießen. Giebt es doch für den guten Lokal-Patriotismus keine schönere Verewigung, als durch derartige Museums-Stiftungen im Gedächtniß der geliebten Stadt zu leben und späteren Geschlechtern zur vergleichenden Betrachtung oder zum direkten Vorbild Muster im Tüchtigen und Schönen des Kunstgewerks und der Kunst zu hinterlassen. L.

Sammlungen und Ausstellungen.

Ein Nachwort zur deutschen Kunstausstellung in Rom. Die Ausstellung deutscher Künstler im Palazzo Caffarelli ist nun geschlossen. Auch von betheiligter Seite wird man sich zugestehen müssen, daß das Resultat ein peinliches gewesen: kein ideeller Gewinn, nicht einmal ein materieller. Nach der glänzenden Ausstellung französischer Künstler im Palazzo Medici wird diese Niederlage nur um so empfindlicher. Sehen wir ab von Otto Brandt's keck gemalten, doch in gesunder Naturanschauung wurzelnden Dorf- und Wald-Idyllen, von zwei Landschaften Lindemann-Frommel's und vielleicht noch von Netz' Raub des Rheingold und H. Corrodi's „Pontinischen Sümpfen", was bleibt da noch von Bildern, die nicht ebenso gut irgend ein französischer, italienischer, englischer Dutzendmaler für den Markt angefertigt haben konnte? Eine so zahme Gewöhnlichkeit charakterisirte die große Mehrzahl der Gemälde, daß man selbst einen künstlerischen Exzeß willkommen geheißen hätte, um nur der öden Langenweile entrissen zu werden. Von den 26 Nummern Skulpturen waren es nur zwei anmuthige Reliefs von Dausch, dann ein Merkur und eine Porträtbüste von Feuerstein, endlich die Statuette einer Anadyomene von Ed. Mayer (ausgeführt in Silber von Wiedemann), welche sich über den Werth alltäglicher Marktproduktion erhoben. Das mag hart klingen, aber patriotische Bemäntelung wäre hier vom Uebel. Hervorgehoben jedoch muß werden, daß man gründlich irren würde, wollte man von der Ausstellung im Palazzo Caffarelli auf den Verfall der deutschen Kunst in Rom schließen. Ich zweifle nicht, daß bei einer minder hastigen Inscenirung der Ausstellung selbst jene Künstler und Fabrikanten, welche darin vertreten waren, Gediegeneres und Würdigeres dem Urtheil unterbreitet hätten. Die eigentliche Ursache der Niederlage ist nur in dem Umstande zu finden, daß gerade die Hauptvertreter deutscher Kunst in Rom der Ausstellung fern blieben — ich nenne da nur Namen wie Eduard Müller, Kopf, Gerhard, Kauer, Schlösser u. s. w. Dies geschah aber nicht, weil sie, wie der Correspondent der Kölnischen Zeitung meint, glaubten „es Gott sei Dank nicht nöthig zu haben". Vielmehr hat das Executiv-Komité, die Jury, hier das „Peccavi" zu rufen, denn das Alter mag sich nicht gern von der Jugend, der Lehrer nicht gern vom Schüler richten lassen. Wie immer es sei, das Ansehen der deutschen Kunst in Rom hat eine Schädigung erfahren, die Liebenswürdigkeit Baron Keudel's schlimmen Dank geerntet. Eins wie das Andere fordert eine Auswetzung der Scharte. Mag man sich rüsten für ein nächstes oder zweitnächstes Jahr, aber mit aller Einheit, Kraft und Besonnenheit, dann wird man wohl im Stande sein, zu zeigen, daß Rom wirklich noch deutsche Kunstwerkstatten besitze und nicht blos eine Filiale des Deutschen Kunstmarktes sei.

Rom, Ende April 1878. **Hubert Janitschek**

W. **Kassel.** Die hiesige Akademie der bildenden Künste ist vor Kurzem in das Bellevueschloß in die seither von der alten Bildergalerie eingenommenen Räume verlegt worden und damit ist einem schon seit Jahren in der Presse und auch an dieser Stelle besprochenen Uebelstande abgeholfen. Zur Feier der Uebersiedelung in die zu diesem Zweck neu eingerichteten Lokalitäten fand eine Ausstellung statt, welche zahlreiche Arbeiten der Schüler, wie vortreffliche Werke der Meister selbst enthielt, namentlich solche von Bromeis, Stiegel, Ihlé, Hassenpflug und G. Koch, und so ein Gesammtbild dessen bot, was die Akademie gegenwärtig leistet. Am schönsten Punkte der Stadt und in unmittelbarer Nähe unserer berühmten Bildergalerie gelegen, wäre die Akademie wohl geeignet, auch für auswärtige Kunstjünger einen Anziehungspunkt zu bilden, und wird auch nach dieser so vortheilhaften Veränderung ihrer äußeren Verhältnisse ohne Zweifel einen ganz neuen Aufschwung nehmen.

Preller-Ausstellung. Im großherzoglichen Museum zu Weimar ist am 26. Mai eine Ausstellung von Werken Fr. Preller's eröffnet, welche 202 Nummern umfaßt, nämlich 10 Bildnisse des verstorbenen Meisters, 55 Gemälde, 110 Zeichnungen, Aquarelle 2c. und 27 Radirungen.

Vermischte Nachrichten.

Archäologische Gesellschaft. Sitzung vom 7. Mai. Nach Aufnahme des Herrn Dr. Clemens Meier als Mitglied der Gesellschaft legte der Vorsitzende Geh. Rath Curtius die der Gesellschaft übersandten Schriften vor: die Atti dell' accademia dei Lincei; Preuner's Bericht über Mythologie; Sp. Lambros Geschichte Athens im Mittelalter; endlich den mit wichtigen Abbildungen ausgestatteten Auktions-Katalog der Sammlung Albert Barre. Herr Jacobsthal hatte die Photographie einer Marmorstatuette zur Stelle gebracht, welche zu Weller bei Trier in einer von Herrn Baumeister Fischer aufgedeckten und aufgenommenen römischen Villa gefunden ist. Herr Fränkel legte das 1. Heft der archäologischen Zeitung Jahrgang 1878 vor und besprach sodann die werthvollen Resultate der Ausgrabungen in Dodona, welche der Urheber derselben C. Carapanos soeben in dem lang erwarteten stattlichen Werke (Dodone et ses ruines, Paris 1878) veröffentlicht hat. Der Vortragende hob besonders die auf Bleiplättchen geschriebenen Anfragen an das Orakel hervor, welche einen interessanten Einblick in die oft sehr persönlichen Anliegen gewähren, mit denen man sich an die Götter wandte. Ausführlicher besprach derselbe die auf Tafel 26, 2 abgebildete Aufschrift eines wegen eines Seesieges nach Dodona gestifteten Weihgeschenkes, die durch ein im Berliner Museum befindliches, offenbar zugehöriges Stück fast vollständig und dadurch zu einem historischen Denkmal ersten Ranges wird. Als der weihende Staat giebt sich Athen zu erkennen, als Feinde sind die Peloponnesier genannt. Da die Inschrift nach den Buchstabenformen in das Jahrzehnt vor der Mitte des 5. Jahrh. vor Chr. gehört, so stand der Vortragende nicht an, das Denkmal auf die in dieser Zeit einzig zutreffenden Ereignisse des für Athen ebenso glorreichen wie schweren Jahres Ol. 80,1 = 460 vor Chr. zu beziehen, in welchem die Korinther und Epidaurier bei Kekryphaleia und darauf mit den ihnen verbündeten Aegineten in einer großen Seeschlacht bei Aegina von den Athenern besiegt wurden. Herr Curtius erstattete Bericht über den Fortgang der Ausgrabungen von Olympia während des April; es wurde gegraben an der Exedra, im Prytaneion, dessen N. O. Ecke mit Zimmern, Sälen, Hallen und inneren Höfen zu Tage tritt, bei den Thesauren; in der Umgebung des Zeustempels wurden die Säulentrommeln ausgehoben. — Sodann hielt derselbe einen Vortrag über die zur Wandbekleidung benutzten Terrakotten aus Griechenland und Unter-Italien, namentlich diejenigen, welche größere Kompositionen bildeten. Sie waren entweder friesartig aneinandergereiht, wie z. B. Nereiden mit den Waffen Achills oder in Giebelform zusammengefügt. Als das wichtigste Denkmal der letzteren Art besprach er die zwei Giebelgruppen eines Holzsarkophags aus Tanagra, welche sich im Königlichen Museum befinden und einerseits den Raub der Kora, andrerseits die Entführung der Helena darstellen.

Zeitschriften.

L'Art. No. 177.

Études sur quelques maitres graveurs du XVe et XVIe siècle: Le maitre dit „des sujets tirés de Boccace." Boccace et Mainardo Cavalcanti, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Rubens en Autriche: Le Portrait, von O. Berggruen. (Mit Abbild.) — Chronique de l'hotel Drouot et les grandes ventes de Londres. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878, von E. Véron.

The Academy. No. 315.
The Grosvenor-gallery, von W. M. Rossetti. — Sir Henry Thompson's Nankin China, von C. Monkhouse.

Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. No. 1. 2.
Les stations lacustres d'Estavayer, von L. Grangier. — Der neue Inschriftenstein von Amsoldingen, von H. Hagen. — Sépultures bourgondes à Vevey et La Tour-de-Peilz, von H. O. Wirz. — Ein wiedergefundenes Kleinod des Grossmünsters in Zürich: Karls des Kahlen Gebetbuch in der k. Schatzkammer in München. — Zur Erklärung der Zürcher Wappen. — Die keltischen Funde im Letten bei Zürich. — Der Schalenstein von Utzingen. — Alamannische Gräber in Twann. — Aus einem alten Turnierbuche.

Formenschatz der Renaissance. 13. Heft.
Illustrationen aus dem Poliphilo (Hypnerotomachia) des Mönches Francesco Colonna vom Jahre 1499; Illustration aus der Terentius-Ausgabe des L. Soardi in Venedig, 1499; Bald. Peruzzi: Skizzen von Kandelabern; Ein Blatt aus dem Spitzenmusterbuch der Vinc. Veneziano; Initialen aus der Offizin des Giov. Tacuino in Venedig; Bernardo Poccetti: Skizze zu einer Plafonddekoration; Thor aus Seb. Serlio's „Architettura"; Giorg. Vasari: Skizze zu einer Wanddekoration; H. Holbein d. J.: Skizzen zu Schmuckgegenständen; Peter Floetner: Ornamentale Komposition; Schrank, im Besitze des Herrn Prof. Bergau zu Nürnberg.

Chronique des Arts. No. 20.
Les jurys des industries d'art, von L. Gonse. — Le retable de l'hospice de Beaune au Louvre, von Duranty. — Correspondance de Belgique, von C. Lemonnier.

Eingesandt.

Entgegnung. In Nro. 27 des Beiblattes zur Zeitschrift für bildende Kunst sind zwei Oelbilder des Professor Wislicenus in Düsseldorf, welche »Herbst« und »Winter« darstellend, den Cyklus der für die Nationalgalerie in Berlin bestimmten vier Jahreszeiten schließen, in einer so absprechenden Weise kritisirt worden, daß es uns im Interesse der Wahrheit und Unparteilichkeit nicht nur wünschenswerth, sondern geradezu als eine Pflicht erscheint, besagter Besprechung eine unparteiische Beurtheilung gegenüber zu stellen. — Beide Oelbilder waren, ihre Reise nach Berlin unterbrechend, auf kurze Zeit in Eisenach und Weimar ausgestellt. Sie haben sich bei dieser Gelegenheit nicht nur „die Anerkennung der Ernstdenkenden, sondern auch die Gunst des Publikums" in höchstem Maße gewonnen. Aber es ist möglich, daß wir Thüringer, die wir im deutschen Reichstag gelegentlich als Ziegelbrenner charakterisirt worden sind, durch diese unsere Beschäftigung entweder ganz farbenblind geworden oder in höchst einseitiger Bewunderung einer besonderen Farbe befangen sind. Denn wir finden gegen die beiden früheren Bilder des Künstlers, „Frühling" und „Sommer" darstellend, keinen Rückgang im Kolorit, sondern vielmehr einen sehr bedeutenden Fortschritt. Wislicenus offenbart in seinen neuesten Bildern einen Farbensinn, der uns für die Darstellungen im Kaiserhaus zu Goslar Großes hoffen läßt. Es grenzt diese Offenbarung an das Wunderbare, wenn man die früheren Bilder des Künstlers zum Vergleich heranzieht. Und das sind „keine erborgten Vorzüge", auch kein „modernes Feuerwerk", sondern durch und durch ächte Künstlerarbeit, „keine wächsernen Gesichter, keine Lebendigtodten", sondern volles Leben, strotzende Gesundheit. Aber freilich, wir sind keine naturalistischen Koloristen, welche Ach und Weh schreien über einen verlorenen Idealisten, verloren, weil dieser Idealist auch Kolorist sein will und kann. Diesem aber kann gewiß nichts Schlimmeres begegnen, als wenn ein Idealist ihn auf seinem eignen Felde schlägt. Das Uebergewicht desselben steht nun bedingungslos bei allen Ernstdenkenden, sowie bei dem großen Publikum fest; es war ihm ja halb schon gesichert durch die Beherrschung der Komposition und der Zeichnung. Vielleicht aber habe ich hiermit das Recept aller solcher Besprechungen verrathen, von denen eine in Nr. 27 gegeben ist. Dasselbe ist sehr einfach. Fehlt dem Idealisten die Farbe, dann wird die Zeichnung zwar gelobt, aber der Künstler steht ja doch tief unten auf der künstlerischen Leiter, weil die Hauptsache fehlt. Zeigt nun der Idealist einmal Farbe, und zwar höchst energische, schöne Farbe — dann Angst und Schrecken unter den Koloristen. Die alte, anspruchslose, ernste Farbe — sonst so viel geschmäht und nur mit Achselzucken betrachtet — wird auf einmal in den Himmel erhoben. Der äußerst wohlmeinende Rath wird laut: „möchte der geistvolle Künstler doch so rasch als möglich auf diesem falschen Pfade umkehren!" Nein, sagen wir. Möchte der Künstler auf diesem Wege rüstig weiter schreiten, denn nur in der künstlerischen Verbindung des Idealismus in der Zeichnung mit dem Kolorismus sind die höchsten Ziele der Malerei zu erreichen. Daß ersterer jetzt erst anfängt, sich auf die Farbe zu besinnen, daran war die üble Erbschaft des Altmeisters Cornelius und seiner Schule Schuld. Denn in diesen Kreisen ward bekanntlich die Vernachlässigung der Farbe als ein Dogma vererbt. Wislicenus hat sich dadurch eine höchst bedeutsame Stellung in der Kunstgeschichte errungen, daß er, als geistvoller Komponist längst anerkannt, nun auch den oft gerügten Mangel an Farbe, der ihm von Cornelius her anhing, also durch seinen künstlerischen Entwicklungsgang bedingt war, überwand, und zwar an dem Studium der neueren Koloristen. Aber seine Farbe beruht nicht auf blinder Nachahmerei. Sie ist nichts Erborgtes oder gar Gestohlenes, sondern sie ist selbsterrungen und seiner künstlerischen Individualität angepaßt. — In diesem Lichte sind uns Thüringern die neuesten Oelbilder des Prof. Wislicenus erschienen. Sie übten eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus, und mit wahrer Andacht wurden sie von Leuten aus allen Ständen betrachtet. Die Schönheit der Komposition, der Schmelz der Farben, der Hauch der Poesie, welche das Ganze verklärt, zogen immer von neuem an. Die Bilder besaßen das Hauptzeichen eines ächten Kunstwerkes in vollstem Maße: je öfter man sie betrachtete, um so mehr wuchsen sie dem Beschauer ans Herz. Alles das, was etwa ein „Kunstkenner in 60 Minuten" entdeckt zu haben glaubte, wurde von allen Ernstdenkenden als kleinliche Nergelei empfunden. Wir schreiben dies ohne Haß und ohne Gunst. Wir schreiben es, weil uns Angesichts der beiden Bilder die Besprechung in Nr. 27 als ein schreiendes Unrecht erschienen ist, welches einem der talentvollsten Künstler unserer Nation angethan wurde.

Eisenach, d. 15. Mai 1878. W. Rein.

Inserate.

DIE KÖNIGLICHE

GEMÄLDE-GALLERIE ZU BERLIN.

Photographien direct nach den Originalen ohne jede Retouche.

Im Auftrage der General-Direction der Königlichen Museen
herausgegeben durch die

PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT

Am Dönhofsplatz. BERLIN. — WIEN. Kolowratring 6.

Die herrlichen Schätze der Berliner Gallerie, welche leider weder in Deutschland noch im Auslande genügend bekannt sind, haben bisher vergeblich auf eine gute Publication geharrt, die aber von denen, welche die eminente Bedeutung der Gallerie ihrem vollen Werthe nach würdigen, um so schmerzlicher vermisst wurde.

Durch die dankenswerthe Liberalität der General-Direction der Königl. Museen konnte endlich eine Ausgabe der Gallerie in Photographien direct nach den Originalen begonnen werden, und glauben wir, dass damit nicht allein einem dringenden Bedürfniss der Kunstkenner entgegengekommen, sondern geradezu ein nationales Werk geschaffen wird, welches geeignet ist, jeden Deutschen mit Stolz auf den Besitz einer solchen Gallerie zu erfüllen, und die Erkenntniss der unvergänglichen Schönheit wahrhafter Kunstwerke in immer weitere Kreise zu verbreiten.

Aus diesem Gesichtspunkte haben wir unsere Aufgabe erfasst und unsere besten Kräfte daran gesetzt, um ein in jeder Hinsicht mustergültiges Werk zu schaffen. In keinem Falle wird — im Gegensatz zu anderweit erschienenen Ausgaben von Galleriewerken — durch Retouche nachgeholfen, so dass also unsere Photographien über die Bilder ein verlässliches Zeugniss geben werden.

Die Ausgabe erfolgt in Lieferungen von 7 Blatt in Extraformat à Blatt 45 Mark (25 fl. Ö. W.) und 13 Blatt in Imperialformat à Blatt 12 Mark (7 fl. Ö. W.); jeden Monat erscheint eine Lieferung in geschmackvoller Mappe und wird das ganze Werk in etwa 9—10 Monaten complett vorliegen.

Anstalten, Vereine und Private, welche auf das complette Werk subscribiren, erhalten aussergewöhnliche Vergünstigungen und wollen sich von ihrer Kunsthandlung oder der unterzeichneten Verlags-Anstalt die näheren Bedingungen mittheilen lassen. Die erste Lieferung erscheint am 1. Juni und enthält folgende Blätter:

1. In Extra-Format

à Blatt 45 Mark (25 fl. Ö. W.).

van Dyck. Bildniss der Isabella Clara Eugenia, Tochter Philipps II. von Spanien, als Ordensdame.
— Der todte Christus von Maria Magdalena und Johannes betrauert.
Murillo. Der heilige Antonius von Padua.
Rafael. Madonna Colonna.
Rubens. Die Auferweckung des Lazarus.
— Das Christuskind mit dem kleinen Johannes und Engeln.
Rubens und Snyders. Diana auf der Hirschjagd.

2. In Imperial-Format

à Blatt 12 Mark (7 fl. Ö. W.).

van Dyck. Bildniss der Isabella Clara Eugenia, Tochter Philipps II. von Spanien, als Ordensdame.
— Der todte Christus von Maria Magdalena und Johannes betrauert.
Hals. Männliches Bildniss. Weibliches Bildniss. } Pendants.
Holbein. Männliches Bildniss.
Murillo. Der heilige Antonius von Padua.
Palma Vecchio. Weibliches Bildniss.
Rafael. Madonna Colonna.
Rembrandt. Saskia, Gattin Rembrandts.
Rubens. Die Auferweckung des Lazarus.
— Das Christuskind mit dem kleinen Johannes und Engeln.
Rubens und Snyders. Diana auf der Hirschjagd.
Mailändische Schule (früher als Correggio bezeichnet). Angesicht Christi auf dem Tuche der Veronika.

Bestellungen nimmt jede Buch- und Kunsthandlung, sowie die unterzeichnete Verlagshandlung entgegen.

Berlin, 31. Mai 1878.

Photographische Gesellschaft.

Friedr. Bruckmann's Verlag in München.

Soeben erschien in zweiter durchgesehener Auflage

Der Stil

in den technischen u. tektonischen Künsten
oder
Praktische Aesthetik.
Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde
von
Professor Dr. Gottfried Semper.
Erste Lieferung.

Das Werk umfasst 2 Bände à 6 Lieferungen.

Erster Band: **Die textile Kunst**
für sich betrachtet u. in Beziehung zur Baukunst.
Mit 125 Holzschnitt-Illustrationen u. 15 Farbendruck-Tafeln.

Zweiter Band: **Keramik Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik**
für sich betrachtet u. in Beziehung zur Baukunst.
Mit 239 Holzschnitt-Illustrationen u. 7 Farbendruck-Tafeln.

Preis der Lieferung M. 5,35 Pf.; jeder Band kostet 20 M.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Kunsthandlungen.

Kölnischer Kunstverein.

Die Herren Kupferstecher, welche in der Lage sind, bis **spätestens zum 1. Oktober 1881** ein Grabstichelblatt, dessen Gegenstand der Geschichte oder dem Volksleben angehört, herzustellen und in p. p. 2800 Exemplaren abzuliefern, wollen ihre Vorschläge bis zum **1. Juli d. J.** an uns einreichen.

Köln, den 14. Mai 1878.

Der Vorstand.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien:

ABRISS
der
Geschichte der Baustyle
von
Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.

gebunden in Calico M. 8,75.

Während der Abwesenheit des Herausgebers sind Zuschriften in redaktionellen Angelegenheiten lediglich zu richten an **E. A. Seemann in Leipzig.**

Hierzu eine Beilage von der Polytechnischen Buchhandlung in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

6. Juni

Nr. 34.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die königliche Kunstgewerbeschule zu Dresden. — Karl Schönbrunner †. — Rom: Ausgrabungen auf dem Palatin. — Wandgemälde im Augusteum zu Oldenburg; Kassel: Orangerieschloß. — Zeitschriften. — Berichtigung. — Inserate.

Die Königliche Kunstgewerbeschule zu Dresden.

Unter diesem Namen wurde durch die königl. sächsische Staatsregierung ein Institut geschaffen, das ursprünglich als Abtheilung des Dresdner Polytechnikums ins Leben trat, später, davon abgezweigt, eine Reihe von Jahren als „Königl. Schule für Modelliren, Ornament- und Musterzeichnen" bestand und, den neueren Anforderungen auf kunstgewerblichem Gebiete folgend, nach dem Muster der Kunstgewerbeschule des österr. Museums für Kunst und Industrie vollständig reorganisirt unter Professor C. Graff's Leitung im alten Gebäude des Polytechnikums sich etablirte. Dieses Institut besteht in seiner vollen Ausdehnung in der Kunstgewerbeschule, und — in erster Linie als Hilfsmittel für die Zwecke derselben — in dem Kunstgewerbe-Museum und der Bibliothek. In der Schule werden derzeitig von 13 Lehrern unter Zugrundelegung eines vierjährigen Schulbesuchs ausgebildet: Dekorationsmaler, Musterzeichner (Lithographen, Weberei- und Tapetenzeichner), Modelleure für Ornamente, Modelleure für Figuren und Kunstgewerbe, und Zeichnenlehrer. Bis zur Erlangung der Reife zum Uebertritt in die Fachklassen besuchen sämmtliche Schüler die Vorschule. Leider ist die Schule von den vorhandenen ca. 90 Schülern schon vollständig besetzt, und Neumeldungen mußten bereits wegen Mangel an Platz zurückgewiesen werden. Vom 14.—25. April fand die Ausstellung der Schülerarbeiten des verfloßenen Schuljahres statt. Zur Ausstellung dieser Arbeiten wurden vier große Säle in Anspruch genommen. Die Arbeiten umfassen: Architektonisches Zeichnen, Farbenstudien, Freihandzeichnen, geometrisches Zeichnen, Zeichnen nach plastischen Modellen (Vorschule), Entwürfe für Weberei und Tapetendruck, farbige Zeichnungen nach Stichen und plastischen Modellen rc., Zeichnungen und Malereien nach Blumen in Vorlage und Natur (Musterzeichner, Lithographen), Kompositionen für Dekorationsmalerei, figürliche und ornamentale Modelle in Thon und kunstgewerbliche Gegenstände in Wachs (Uhr mit Beschlägen, bereits im Handel, entworfen vom Architekten Naumann, Wandarm, Spiegel, Bildrahmen rc.) Außerdem sind von den Fachklassen gemeinsam ausgestellt Figurenstudien nach plastischen Modellen und Zeichnungen. Sämmtliche Lehrer des Instituts sind neben ihrer Lehrthätigkeit auch mit Ausführung kunstindustrieller Aufträge beschäftigt, da auch hier das jetzt allerwärts aufgestellte Princip der Fühlung des Lehrers mit der Praxis angenommen worden ist. Aus gleichem Grunde werden auch im Unterricht von den Schülern derartige Aufträge ausgeführt, abgesehen davon, daß denselben hierdurch auch eine Beihilfe während des Schulbesuchs erwächst.

Neben den zum Unterricht selbstredend erforderlichen Gypsabgüssen, die übrigens hier in ziemlich erheblicher Anzahl vorhanden sind und, den Zwecken der Schule entsprechend, auch eine reiche Auswahl kunstgewerblicher Gegenstände bieten, dient als hauptsächlichstes Unterrichtsmittel das Kunstgewerbe-Museum, sowohl zur Bildung des Auges und Geschmackes der Schüler durch Anschauung, als auch direkt durch Kopiren von Gegenständen desselben oder Benutzung von solchen zu neuen Entwürfen. Ueber den Inhalt des Museums sprechen wir unten ausführlicher. Ein weite-

res Bildungsmittel ist die Bibliothek. Diese umfaßt in engster Auswahl der Anschaffungen zur Zeit etwa 800 Bände Illustrationswerke von Sammlungen, Ausstellungen rc., Ornamentwerke früherer Jahrhunderte bis auf die hierin sehr fruchtbare Literatur der Neuzeit und von Textwerken alle kunsttechnischen Erscheinungen, Werke über Kunstgeschichte und eine Reihe kunstgewerblicher Fachblätter. Ferner enthält die Bibliothek eine Sammlung von Ornamentstichen des frühesten 16. Jahrhunderts bis zum 18. Jahrhundert, darunter das Beste, was von diesen herrlichen Ueberresten früheren Kunstfleißes für das Kunstgewerbe geschaffen ist. Unter anderem nennen wir hier mehrere Reihen von noch unbekannten Ornamenten des Virgil Solis, eine Reihe von 72 Gefäßentwürfen des Paul Flynt rc. Allerdings ein theures Bildungsmittel, das weniger gut dotirten Anstalten nur zum Theil ersetzt werden kann durch Ornamentwerke wie Reynard, Wessely, Pequegnot, Destailleur und neuerdings Hirth rc. Namentlich finden in der Kunstgewerbeschule die textilen Künste eine hervorragende Pflege, wie dies ja in einem Lande, das in diesem Theile des Kunstgewerbes hauptsächlich arbeitet, kaum anders sein kann. Glückliche Zufälle haben auch hier geholfen in der Bibliothek Schätze anzuhäufen, deren wenig Institute sich erfreuen können. Mrs. Palliser führt in ihrem Werke »Histoire de la dentelle« 108 ältere Stickmusterbücher auf, die, aus verschiedenen Quellen zusammengetragen, überhaupt existiren sollen; davon besitzt das in gegenwärtiger Form erst zwei Jahr bestehende Institut in Originalausgaben bereits zehn, ferner auch ein bisher ganz unbekanntes, in Zwickau 1525 gedrucktes von Georg Gastel. Alle bisher erschienenen neuen Auflagen solcher Musterbücher sind natürlich ebenfalls vorhanden. Der am meisten benutzte Theil der Bibliothek ist die Vorbildersammlung, die, aus Photographieen, illustrirten Lieferungen, Sammelwerken rc. gebildet, in einzelne Blätter zerlegt und fachlich und daneben wieder chronologisch geordnet ist, ohne in dieser Ordnung durch ein zu weit gehendes System die Brauchbarkeit bei der Benutzung zu schädigen. Die Bibliothek ist sowohl den Schülern der Anstalt als dem Publikum unentgeltlich an den Wochenabenden von 6—8, außerdem zu verschiedenen Zeiten am Tage geöffnet und wurde im verflossenen Jahre von über 3000 Personen besucht. In ähnlicher Weise erfolgt die Benutzung des Museums. Dies ist an den Wochentagen außer Montags von 10—2 Uhr für Schüler der Kunstgewerbeschule und Mitglieder des Kunstgewerbe-Vereins unentgeltlich geöffnet (für das Publikum gegen Entrée von 25 Pf.) und Sonntags von 11—2 Uhr ganz unentgeltlich. Im verflossenen Jahre betrug die Anzahl der Besucher ebenfalls ca. 3000. Außer der Benutzung der Bibliothekswerke in den Eröffnungsstunden werden an Schüler und gegen Legitimation, resp. Sicherstellung auch an Fremde Bibliothekswerke zur Benutzung im Hause verliehen, wovon Kunstindustrielle auch mehrfach Gebrauch machten. Natürlich findet auch die Benutzung von Bibliothekswerken für den Unterricht in ausgiebigster Weise statt.

Das Museum, welches in erster Linie ein Hilfsmittel für den Unterricht sein soll, umfaßt demgemäß auch ausschließlich, ohne größere Rücksichtnahme auf den antiquarischen Werth, Gegenstände des Kunstgewerbes und darunter vorzugsweise solche, die der Stilrichtung, welche die Schule im Allgemeinen beherrscht, Rechnung tragen, also Gegenstände der deutschen Renaissance.

Außer den Besitzstücken des Museums, jetzt ca. 6860 Nummern, unter denen auch manches schöne Stück von Privaten als Geschenk zugegangen ist, werden die Sammlungen vergrößert durch leihweise überlassene Gegenstände, wie dies nach Vorgang der Museen zu London, Wien rc. jetzt in allen kunstgewerblichen Museen gebräuchlich ist.

Auf einem Gange durch das Museum finden wir: in Saal I, hauptsächlich Möbel des 16. und 17. Jahrh., darunter neben einer Reihe ähnlicher Schränke als Hauptstück ein Büffet außergewöhnlicher Größe, Schweizer Arbeit vom Jahre 1619, mit Intarsien verziert. Dem Raume ist durch imitirte Holzvertäfelung, Bemalung der Wände rc. der Charakter der Nüchternheit genommen und durch Dekoration der Wände und der aufgestellten Möbel mit Metallgefäßen, Fayencen rc. ein einheitlicher Charakter gegeben, der noch besonders erhöht wird durch die theilweise Behängung der Fenster mit einer Sammlung von Schweizer Glasgemälden, größtentheils dem 16. Jahrh. angehörend, unter denen sich Stücke von Urse Graf und Christoph Maurer, also aus dem Anfange des 16. Jahrh., befinden. Bemerkenswerth sind hier ferner ein Danziger Tisch mit gedrehten Füßen aus dem 17 Jahrh., eine Reihe von Spiegelrahmen des 17. und 18. Jahrh., eine größere Anzahl in Holz geschnitzter Ornamente und Geräthe, zwei ältere bronzene und ein äußerst zierlicher nach Prof. Graff's Zeichnung angefertigter Kronleuchter. Vervollständigt wird die Abtheilung der Möbel durch mehrere geschnitzte italienische und deutsche Brauttruhen und Kästen, kleine Schränkchen mit Einlagen aus Elfenbein, Silber, Messing, darunter ein Schränkchen mit gravirten Messingplatten im Charakter der Zeichnungen von Virgil Solis. An modernen Möbeln sind vorhanden ein Schrank auf hohen Füßen, Kölner Arbeit, mit farbigen Intarsien und Reliefmedaillons, Wiener Stühle mit reichen Stickereien rc. Zur Ergänzung der Möbelabtheilung wurde auch die Bibliothek benutzt. In Photographien sind eine Reihe älterer, seltener oder

sehr kostbarer Möbel aufgestellt, die in andern Sammlungen vorhanden sind; daß das Museum noch nicht in der Lage war die wünschenswerthe Vervollständigung nach dieser Seite hin zu erzielen, darf nicht verwundern gegenüber der Thatsache, daß erst seit ca. drei Jahren Erwerbungen dafür gemacht wurden.

Unter kleineren hierher gehörigen Gegenständen sind noch zu nennen einige figürliche Schnitzarbeiten in Elfenbein, in Horn gepreßte Reliefs der Frührenaissance, gravirte Steinplatten mit Zeichnungen in der Art Jost Amman's 2c.

Auch in den folgenden Räumen sind, soweit dies durch die Verhältnisse geboten war, Möbel aufgestellt; den Hauptkern der Sammlung bildet jedoch der erste Saal. Der nächste Raum enthält keramische Erzeugnisse. Unter diesen verdient zunächst genannt zu werden ein großer farbig glasirter Krug aus Annaberg, Martin Koller 1596 datirt, der auf prächtig blauem Grunde Reliefsfiguren zeigt, ferner eine Anzahl farbig glasirter sächsischer Ofenkacheln von höchstem Werthe. Bisher galten Stücke in dieser Technik für Arbeiten von Hirschvogel; während dessen Arbeiten aber nur ein sehr blasses Gelb zeigen, besitzen obige Stücke außer dem prächtigen Blau ein sehr schönes Ockergelb.

Von Steingutgefäßen besitzt das Museum eine ganze Reihe farbig emaillirter oder mit Reliefornamenten versehener Erzeugnisse der Kreußener, Siegburger und überhaupt rheinischen Fabrikation von seltener Größe und Schönheit. Daneben zeigt die Sammlung eine große Anzahl glasirter schwarzer und grüner Kacheln, bemalte Schweizerkacheln, altpersische Fliesen und Teller, moderne englische Fliesen, eine Collection zweifarbiger romanischer Fußbodenplatten mit Bestiarien, Lilien 2c. und gepreßte Mauersteine des 16. Jahrhunderts, italienische Majoliken des 16. und 17. Jahrhunderts, moderne Wiener und französische Majoliken, holländische Wandfliesen und Fayencegefäße, die, als Imitation des von China eingeführten Porzellans entstanden, meist auch einen chinesirenden Charakter tragen, schließlich mehrfarbig glasirtes älteres deutsches Bauerngeschirr.

Von den Goldschmiede-Arbeiten, im nächsten Zimmer, mußte der größte Theil wegen der Seltenheit und Kostbarkeit der Originale, in Kopien angeschafft werden, die ja Dank der Galvanoplastik zu immerhin mäßigen Preisen an verschiedenen Orten in ganz vorzüglicher Ausführung hergestellt werden. Besonders hervorzuheben würden hier sein die Nachbildung des mit Email verzierten „Landschadenbundes", Original in Graz, ferner in Original mehrere geliehene gothische Kelche, darunter einer aus der Patrizierfamilie der Imhof, Nürnberg, eine ganze Reihe silberner Gürtelketten des 16. Jahrhunderts, einige Limousiner Emails, moderne Niello-Arbeiten, eine große Anzahl Eßbestecke in Silber getrieben oder in Filigran, Email 2c. ausgeführt.

Im nächsten Zimmer finden wir Erzeugnisse orientalischer Kunstindustrie: ältere persische und indische, sowie moderne japanische Gewebe, dergleichen Stickereien von großer Farbenpracht, Weißstickereien von vorzüglicher Technik, die auf der Wander-Ausstellung des Kunstgewerbe-Museums in Plauen bei Fachleuten die lebhafteste Anerkennung fanden. Ferner japanische Holzproben, Lackarbeiten und Bronzen. Der folgende Saal enthält Metallarbeiten der verschiedensten Art. Den größten Theil des Raumes nehmen ein: die Eisenarbeiten, geschmiedete Gitter größtentheils ältere Dresdner Erzeugnisse, ebensolche Thürbeschläge, Schlösser und Thürgriffe; Thürklopfer in Bronze italienischer Herkunft oder in Eisen geschmiedet, auch ein Original in Eisen geschnitten von Leygebe, dem bekannten Nürnberger Meister, ebensolche Dolchgriffe, Knöpfe, ein Petschaftgriff von hervorragender Schönheit. Ferner finden sich hier Nachbildungen von Waffen und Rüstungen aus dem Ilsenburger Etablissement vertreten, darunter die ganze Rüstung Heinrich's II. von Frankreich, die, wie viele andere Rüstungen aus jener Zeit, vermuthlich von einem deutschen Werkmeister herrührt. Das Ilsenburger Etablissement leistet in diesen Nachbildungen ganz Hervorragendes, werden doch daselbst sogar Fächer und Visitenkarten aus Eisenguß hergestellt. Von Messingbeschlägen sind vorhanden Buchecken, Schnallen, Masken, Kästchen mit durchbrochenen Beschlägen, darunter die angebliche Feldapotheke Friedrichs des Großen mit Messingbeschlägen, die bereits dem Ende des 16. Jahrhundert entstammen.

Email ist vertreten in japanischem Email cloisonné, modernem Wiener und Berliner champlevé, endlich in französischer Emailmalerei.

Unter den Bronzegeräthen sind zu erwähnen die Normalgewichte des Kurfürstenthums Sachsen aus dem Jahre 1583—84 reich in Bronze geschnitten. Außerdem bietet die Abtheilung der Metallarbeiten: getriebene kupferne Gefäße und Teller, orientalische gravirte und mit Gold, Silber 2c. tauschirte Gefäße, geätzte Eisenkästchen deutscher Herkunft. Neben einer Reihe Zinntellern, Kannen und Krügen 2c. ist nennenswerth eine gravirte Taufschüssel von 1634, ca. 1 M. Durchmesser, unter den Kupfergefäßen ein getriebener Wasserständer aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts von ca. 1 M. Höhe.

Der nächste Raum enthält Lederarbeiten, gepreßte Buchdeckel, darunter den Einband eines arabischen Gebetbuches, einen türkischen reich bemalten Lederschild des 17. Jahrhunderts, Ledertapeten, Buntpapiere des 17.

und 18. Jahrhunderts und Gläser. Diese repräsentiren die ältere venetianische und böhmische Glasindustrie, die hauptsächlich in Deutschland gepflegte Glasbemalung des 17. und 18. Jahrhunderts in zum Theil hervorragenden Exemplaren, die moderne Glasmalerei in Fabrikaten von Salviati in Venedig und Lobmeyer in Wien (farbige und geschliffene Gläser). Prachtstück ist ein Krug von Christofle, mit weißen Emailornamenten verziert und mit einem reizenden durchbrochenen und vergoldeten Beschlage.

Wenden wir uns nun zur textilen Abtheilung. Während die bisherigen Abtheilungen insgesammt 3 größere und 3 kleinere Säle umfaßten, nimmt diese allein 3 große und einen kleinen Raum für sich in Anspruch.

Als zweckentsprechend dürfte die Ausstellungsart dieser Abtheilung zu bezeichnen sein. Die Stoffe sind auf Pappenunterlagen aufgeheftet und diese in verglaste, mit Rückwänden versehene Rahmen von 80:60 c. Größe eingelegt. Die Rahmenhöhe zur Rahmenbreite bietet also das Verhältniß 4:3, also 3 hochaufgehangene Rahmen nehmen dieselbe Länge, resp. Höhe der Wand ein wie 4 breit aufgehangene. In dieser Weise sind neun Wände und Scheerwände eingetheilt, woraus die größtmögliche Ausnutzung der Wandflächen resultirt. Durch dieses System war es möglich die Sammlung in ziemlich strenger chronologischer Ordnung zur Anschauung zu bringen.

Als älteste Stoffe sind zu erwähnen zwei schön erhaltene byzantinische Doppelstoffe des 12. und 13. Jahrh.; der eine, stumpfviolett und goldgelb von schöner Wirkung, zeigt eine merkwürdige Aehnlichkeit in der Entwickelung des Musters mit späteren Stoffen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die früheren Jahrhunderte sind ferner vertreten durch eine Reihe von Futterstoffen und Atlasstoffen mit in Gold broschirten Bestiarien aus dem 14. und 15. Jahrh. und mit Gobelinborten des 15.—16. Jahrh. Die Sammete des 15. Jahrhunderts zeigen meist Granatapfelmuster in Atlascontouren auf einfachem Sammetgrunde; im 16. Jahrhundert treten groß und prächtig entwickelte Muster auf, der Sammet in 2 oft gar 3 Höhen geschoren, der Grund mit Goldfäden in der Kette broschirt und mit Oesen davon gemustert. Interessant ist ein französischer Sammetstoff mit der Inschrift a bon droit in schräg absteigenden Feldern. Reich vertreten sind die kleingemusterten Sammete mit Rauten und Blätterzweigen aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Seidenstoffe derselben Zeit behalten dagegen größtentheils ihre großentwickelten Muster bei. Als Imitation eines Sammetstoffes mag wohl ein Atlasstoff aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. zu betrachten sein, dem durch die aufgerichteten Kanten mustermäßig vertheilter Einschnitte ein sammetähnliches Ansehen gegeben wird. In alten Verzeichnissen treten solche Stoffe unter der Bezeichnung „zerhauen“ auf.

Der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. entstammen mehrere Sammete mit farbig gestreifter Sammetkette und Benutzung dieses Farbenwechsels zur Erzielung mehrfarbiger Effekte und Muster.

Im 17. Jahrh. sind die Stoffe farbig broschirt, meist stilisirte Blumenbouquets, während der Grund noch besonders durch den Grundschuß, meist weiß gemustert ist. Gegen das Ende des 17. Jahrh. treten Atlasstoffe auf, die, im Muster groß angelegt und sehr detaillirt durchgeführt, durch ihren Formenreichthum einen äußerst prächtigen Eindruck machen, wenngleich bei ihrer Musterung meist nur eine Kette und ein Schußmaterial verwendet wurde.

Das 18. Jahrh. bietet naturalistische Blumenbouquets — entweder in Doppelstoffen oder farbig einbroschirt, — meist durch Bandgehänge mit einander verbunden. Die moderne Weberei wird repräsentirt durch Wiener Stoffe, z. Th. Kopien älterer, ferner durch Elberfelder Stoffe, welche meist zum Export nach dem Orient bestimmt sind.

Ueber den systematisch aufgehangenen Rahmen wird der Raum durch größere Stoffe, die meist auch größere Muster zeigen, eingenommen. Unter diesen ragen besonders hervor mehrere orientalische Wandteppiche mit reicher Ornamentation, aus dem Garde-Meubles des sächsischen Regentenhauses, ferner orientalische Stickereien in Gold, Silber, Application und Tambour-Arbeit.

An die Weberei schließt sich die farbige Stickerei an. Hier begegnen wir mehreren Antependien von Applicationsarbeit, Sargschildern in Gold- und Silberstickerei aus dem 17. Jahrh., Kissen rc. in Application auf Tuch, Seide, Sammet, Leder rc., einem großen Pfeilerbehang in Application auf Sammet, Venetianer-Arbeit des 16. Jahrh. Eine ganze Seitenwand wird bedeckt von einer Applicationsarbeit aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Dies ist eine Trauerarbeit aus dem sächsischen Fürstenhause, den Tod eines Mitgliedes derselben darstellend. Die Kostüme sind sämmtlich aus Sammet und Seidenstoffen jener Zeit hergestellt und reich mit wirklichen Spitzen, Bändern, Knöpfen rc. verziert. Moderne Stickereien sind hauptsächlich Wiener Fabricate von Giani, der ja alle alten Techniken mit großem Geschick, zum Theil auch in alten Mustern wieder einführt.

Die Leinenstickerei und ähnliche Techniken werden vorgeführt durch russische Behänge (mit schwarzer Wolle gestickt) mit den im 17. Jahrh. hauptsächlich auftretenden strengstilisirten Nelkenmustern, Vögeln rc., sogenannte Brauttücher in einer orientalischen, zwei-

seitigen Technik auf Seidengage ausgeführt, und durch eine ganze Reihe Mustertücher des 17. und 18. Jahrhunderts. Besonders gute Wirkung hat ein Kinderanzug vom Jahre 1662, in Holbeintechnik roth verziert, sowie ein Kleiderbesatz des 18. Jahrh., an welchem nur die Contouren des Musters roth gesteppt sind, während das Muster selbst durch Unterlagen gehöht erscheint und durch Ueberstickeu mit kleinen geometrischen Mustern besonders verziert ist.

In den Posamenten, ca. 500 Nummern, besitzt das Museum eine Sammlung, wie sie nicht leicht ein anderes Institut aufweisen kann, wie denn die Posamenten überhaupt ein noch wenig bearbeitetes Feld wissenschaftlicher Forschung bilden. Vertreten sind hier gewebte Franzen in platte Form geknüpft, mit Chenillebällchen behangen ꝛc.; die reichsten sind in Bogenform mit Bällchen behangen und mehrfach geknotet. Während die frühsten Franzen im Zusammenhang mit der Weißstickerei auftraten und entweder aus dem Grundstoff durch Ausziehen von Fäden und Zusammenknoten oder durch Einschleifen von Fäden in den Rand der Stoffe gebildet wurden, sind die späteren Franzen gewebt; dabei erhält nur die feste Borte bleibende Kettenfäden, die Breite der Franze wird durch einen später auszuziehenden Kettenfaden bestimmt.

Die hier gesammelten Proben, sowohl Franzen als Quasten, zeigen Ueberreste aus dem 15.—17. Jahrh., entstammen wohl aber der Hauptsache nach dem 18. Jahrh. Die Zeit des Empire zeichnet sich dadurch aus, daß in dieser Epoche die Technik des Ueberspinnens gedrehter Holzformen hauptsächlich mitspricht, nachdem vorher Spiralen von dünnem Draht als Gestelle oder Verzierungsmotive benutzt worden waren.

Gleiche Aufmerksamkeit wie den Stoffen ist auch den Spitzen gewidmet. In großen, schön erhaltenen Exemplaren sind vertreten venetianische Guipuren und Rosenspitzen, deutsche points çoupés, z. Th. nach Sibmacher'schen Mustern, Ragusaner Nadelspitzen, Litzenspitzen, geflochtene Spitzen, Points de France, Arbeiten auf Leinengrund durch Ausziehen von Fäden, und Stickerei in weißem Leinen, oft zusammen mit Gold oder auch farbiger Seide verziert. Unter den Klöppelspitzen, eine Sammlung von mehreren hundert Stücken, ist ein Stück Kirchenspitze von ca. 3 m. Länge und 40 cm. Breite vorhanden, ferner moderne dänische spanische, irische ꝛc. Spitzen.

Eine große Sammlung Filetarbeiten schließt sich an, von denen die frühesten aus dem 16. Jahrhundert den einfachen Füllstich zeigen; später erscheint derselbe gemischt mit Spitzenstich und im 17. Jahrh. sind die Contouren mit stärkeren Fäden umzogen, um dadurch das der Technik oft nicht mehr angepaßte Muster deutlicher erscheinen zu lassen. Zu erwähnen ist hier der Besatz eines Antependiums in feinstem Filet mit Einsätzen aus durchbrochener Leinenstickerei.

Aehnlich ausgeführt mit abwechselnden Feldern aus Nadelarbeit und durchbrochenem Leinen ist eine große Altardecke, wohl italienische Arbeit des 16. Jahrh. Reich vertreten ist endlich auch die Weißstickerei auf Köper, Leinen oder Battist, oft auf mehrfachem, durchstepptem Grunde. Als Musterstück dieser Technik ist zu nennen eine Bettdecke aus dem 18. Jahrh., außerordentlich reich durchbrochen und mit Plattstich, Knötchenstich ꝛc. gemustert.

Den Abschluß der Sammlungen bildet die Abtheilung für moderne sächsische Erzeugnisse der Kunstindustrie, die unter der Aegide des Kunstgewerbe-Vereins zu Dresden entstanden ist und zum Theil aus Eigenthumsstücken des Kunstgewerbe-Museums, zum Theil aus zeitweise ausgestellten Erzeugnissen Kunstindustrieller Sachsens gebildet wird. Zur Zeit finden sich hier Schneeberger Spitzen und Weißstickereien (Schachtel-Arbeiten), Goldspitzen, Blonden, Planen'sche Gardinenmuster in Stickerei, Gage, Mull, Tüll ꝛc., Chemnitzer Stoffe in Rips, Hohlstoff, Bourette, Jute ꝛc., (diese und die Tapeten von Schütz wurden großentheils nach Zeichnungen der Lehrer Rade und Beck und einzelner Schüler der Kunstgewerbeschule ausgeführt.) Leinengedeck von Meyer in Dresden, Dresdner Email von Röhle, Fayenceleuchter von Seidel in Dresden, Buchdeckel von Fritzsche in Leipzig, Buchdeckel und Lederarbeiten von Pachtmann in Dresden, großentheils nach Zeichnungen von Prof. Graff und Architekt Naumann. Hat diese Abtheilung bis jetzt auch noch wenig Umfang, so steht doch sicher zu hoffen, daß die Betheiligung mehr und mehr erstarkt, da der Wunsch der betheiligten Mitglieder des Kunstgewerbe-Vereins zur Einrichtung dieser Abtheilung beitrug und die Schule und deren Lehrerschaft im engsten Verkehr mit den Interessenten steht. Ku.

Nekrolog.

Karl Schönbrunner, Historienmaler, welcher am 21. Februar 1877 im Alter von 44 Jahren am Gehirnschlage zu Hirschstetten bei Wien, im Schlosse des Freiherrn von Pinquet, seines langjährigen Freundes und Gönners, starb, war als zweitgeborner Sohn eines Zimmermalers am 4. Oktober 1832 in Wien geboren und zeigte schon sehr frühe eine große Gewandtheit in Handhabung von Pinsel und Palette. Autodidakt im Malen, bevor er die k. k. Kunst-Akademie zu Wien besuchte, machte er nach seinem 1849 erfolgten Eintritt in diese Anstalt die schnellsten Fortschritte, so daß er schon 1852 sein erstes Bild: „Gottfried von Bouillon legt seine Waffen am hl. Grabe nieder“, in der akademischen Jahresausstellung dem Publikum vorführen konnte und dasselbe auch sofort verkaufte.

Nachdem er eine Zeit lang bei Rahl fleißig nach der Natur gemalt hatte, wendete er sich der Schule des Meisters Führich zu, unter dessen gediegener Leitung er zum tüchtigen Figurenzeichner herangebildet wurde. Von jetzt an war seine Kunstrichtung eine fast ausschließlich kirchliche und seine meisten Bilder waren Altarblätter, oder doch ähnlichen Zwecken gewidmet. In Stil und Zeichnung folgte er noch in den ersten Sechzigerjahren der Richtung der neudeutschen Schule; in Bezug auf Farbe jedoch ging er seinen eigenen Weg. Schönbrunner's Gestalten hatten in Umriß und Modellirung etwas scharf Ausgeprägtes. Mit großer Liebe und feinster Empfindung behandelte er auch die Landschaft sowohl als selbständige Aufgabe als auch in Hintergründen. Viele seiner Bilder sind eigentlich Landschaften mit größerer Staffage. Die römische Campagna war das bevorzugte Vorbild seiner landschaftlichen Scenerien.

Zu Ende der fünfziger Jahre ging Schönbrunner zu wiederholten Malen und schließlich zu länger dauerndem Aufenthalt nach Italien. In Venedig, wo er zunächst seinen Wohnsitz aufschlug und einige Jahre weilte, kopirte er viel nach alten Meistern, insbesondere nach Giorgione und Tizian; diese Arbeiten kamen meist nach England. Dann ging er als Staatspensionär nach Rom (1862) und blieb dort bis 1872 fast ununterbrochen. Leider erreichte ein altes Uebel schon damals zuweilen einen Grad, daß es ihn oft für Monate unfähig machte, zu arbeiten.

Der Staatsauftrag zur Anfertigung von Entwürfen mit Scenen aus der Kindheit Jesu für die neue Pfarrkirche in Fünfhaus bei Wien rief ihn wieder nach der Heimath zurück.

Sein jüngerer Bruder Ignaz war vom Oberbaurath Fr. Schmidt mit der Ausmalung der genannten Pfarrkirche beauftragt, und so statteten beide Brüder dieses Gotteshaus mit Malereien aus: Karl malte den figürlichen und Ignaz den ornamentalen Schmuck. Sowohl alle Kuppelfelder, sämmtlich mit überlebensgroßen Gestalten, als auch die andern Darstellungen (mit Ausnahme von drei Bildern im Presbyterium von anderer Hand) sind in etwa acht Monaten bei oft sehr ungünstiger Beleuchtung ausgeführt. Karl Schönbrunner wurde für diese Leistung vom Kaiser mit dem goldenen Verdienstkreuze mit der Krone ausgezeichnet. Unmittelbar vor Beginn der Arbeiten in Fünfhaus malte er auch ein Deckenbild für den Kaiserpavillon der Wiener Weltausstellung, eine Arbeit, welche in dieser Zeitschrift gebührend hervorgehoben ward. Nach Vollendung der Malereien in der Fünfhauser Kirche entstanden noch verschiedene Arbeiten meistens dekorativer Art.

Eine schmerzhafte und sehr gefährliche Operation, der sich Schönbrunner im Winter 1874 unterziehen mußte, verursachte eine solche Erschütterung seines ohnehin seit längerer Zeit gestörten Nervensystems, daß sein Leben ein vorzeitiges Ende fand. — Außer den in obigen Zeilen angeführten Arbeiten erwähnen wir noch: Tasso's Leonore (Oelbild im Besitze des Herrn Grafen A. Berger; das Porträt der Gräfin St. Julien im Jagdkostüm, beide Arbeiten v. J. 1867; ferner eine Reihe von Fresken in den Arkaden des Friedhofs der evangelischen Gemeinde zu Rom; eine getuschte Zeichnung als Gedenkblatt auf das letzte Koncil, Vorlage für den Kupferstich; die Braut von Korinth; eine Vermählung Mariens für die Pfarrkirche zu Reindorf bei Wien (noch in Venedig gemalt); eine Himmelskönigin vor dem Thron stehend, Oelbild in Rom gemalt (Eigenthum des Grafen Anton Berger), auf der Ausstellung christlicher Kultgegenstände zu Rom mit einer Medaille ausgezeichnet. Im Uebrigen wolle man das Biograph. Lexikon des Kaiserthums Oesterreich von Dr. Constant von Wurzbach, 31. Theil, 1876, S. 142 vergleichen.

Das Leben des Verstorbenen war ein von Wolken vielfach umdüstertes und bot seinem Träger nur wenig Freuden, obwohl es ein Leben voll des Fleißes und der Mühen war. Seine letzte Ruhestätte hat er auf dem Ortsfriedhofe zu Hirschstetten gefunden. S.

Kunstgeschichtliches.

Rom. Die Ausgrabungen auf dem Palatin werden mit großer Thätigkeit fortgesetzt. In letzterer Zeit wurde die Rennbahn des Septimius Severus zu Tage gefördert. Man hat deßhalb 20,000 cbm Erde ausgegraben. Der Umkreis des Circus von ovaler Form ist vollkommen erhalten. Man fand dabei eine Unzahl Bruchstücke von Säulen und Basreliefs. Einer der schönsten Funde auf diesem Theile des Cäsaren-Palastes ist eine Statue von weißem Marmor, welche die Ceres darstellt. Leider fehlen Kopf und Arme.

Vermischte Nachrichten.

x. **Die Wandgemälde im Augusteum zu Oldenburg.** Zur Feier der Eröffnung des dem Andenken des Großherzogs Paul Friedrich August geweihten Augusteums im Juni 1867 wurde dem Vorstande des Oldenburger Kunstvereins die erfreuliche Mittheilung gemacht, daß sein hoher Protektor, der Großherzog, die zur Ausschmückung des Treppenhauses mit Gemälden erforderlichen Mittel zur Verfügung stellen wolle. Damit ging der schon längst still gehegte Wunsch des Vereins in Erfüllung, es möchte dem stattlichen Bau auch der bildliche Schmuck nicht fehlen. Im folgenden Jahre wurde nun durch ein Konkurrenz-Ausschreiben eine Anzahl deutscher Künstler aufgefordert, Entwürfe zur Ausschmückung der Wandflächen des Treppenhauses einzusenden, und zwar sollte die Entwickelung der bildenden Künste auf historischer Grundlage (klassisches Alterthum, Mittelalter, Renaissance und Neuzeit), jedoch mit möglichster Vermeidung der Allegorie, Gegenstand der Darstellung sein. Das geschäftsführende Komité des Kunstvereins hatte nach Eingang von vier Arbeiten bei den Meistern Schnorr v. Carolsfeld in Dresden, Lessing in Carlsruhe und Kreling in Nürnberg ein Gutachten über dieselben eingeholt, welches einstimmig zu Gunsten des Entwurfes von Christian Griepenkerl in Wien lautete. Griepenkerl, der als Schüler Rahl's in solchen Arbeiten bereits viele Erfahrungen gesammelt, hatte auch die Decke in den Bereich seines Planes hineingezogen, und hier konnte er auf einem von den Wandflächen getrennten Raume auch der Allegorie und dem Mythus einen Platz einräumen, um dasjenige zum vollen Ausdruck zu bringen, was er zur klaren Darstellung der ihm gestellten Aufgabe für nothwendig und förderlich hielt, ohne gegen das Programm direkt zu verstoßen. — Sehen wir uns nun des Künstlers Schöpfung im Einzelnen an. In der Mitte der in neun Felder getheilten Decke thront, die Weltkugel in der Hand, Venus Urania, das Ideal aller Schönheit, das hohe, wenn auch selten erreichte Ziel, nach welchem jeder Künstler strebt. Zu ihrer Rechten steht klaren, durchdringenden Blicks der Genius der Wahrheit, mit dem Isisbilde und der lichtbringenden Fackel in den Händen, zur Linken der Genius der Phantasie, das Haupt beflügelt; den Blick nach oben gerichtet, läßt er die Leier ertönen. Zur weitern Darstellung der Ideen, welche sich auf den Ursprung der Kunst und auf das dem Künstler selten ersparte Ringen und Kämpfen beziehen, wählte Griepenkerl die Prometheus-Sage, jedoch in völlig

freier Behandlung, wie sie in den Rahmen seiner Aufgabe paßte. In vier Bildern schildert er, wie Prometheus das himmlische Feuer raubt, wie er an den Felsen geschmiedet ist und der Adler ihm die Leber verzehrt, wie er von Herakles befreit wird, und endlich als den Bildner, dessen Geschöpfen Athene den Lebensodem einhaucht. Vier Rundbilder in den Ecken der Decke zeigen reizende Knabengestalten mit den Attributen der Architektur, der Skulptur, der Malerei und der nachbildenden Künste. — An den drei freien Seitenwänden hat der Künstler in lebensvollen Gestalten und, so weit es möglich war, mit portraitartiger Bestimmtheit eine ideale Versammlung von Meistern der Kunst in historischer Reihenfolge hingestellt; jeder erscheint in der Tracht seiner Zeit, alle sind zwanglos zu einer Gesellschaft geordnet, die der Zufall zu anregender Unterhaltung zusammengeführt, in ähnlicher Weise, wie es Paul Delaroche in seinem Hemicycle ausgeführt hat. Dem Alterthum, als dem Grundstein aller Kunstbestrebungen, ist die größte, mittlere Wandfläche zugewiesen. Auf der rechten Seite beginnt die Darstellung mit Daedalus, als demjenigen, welchem die Sage die Verfertigung der ersten Götterbilder zuschreibt; Dibutades neben ihm vertritt die Kunsttöpferei. Sodann sehen wir Homer, den Urquell aller griechischen Kunstschöpfung, dessen Gesange Dipoenos, Skyllis, Bathykles und Ageladas lauschen. Es folgen Polygnotos (Portrait Bonaventura Genelli's), Iktinos und Kallikrates (Portraits Karl Rahl's und Theophil Hansen's, dessen Freundschaft zu Griepenkerl wir die genialen Zeichnungen zu den architektonischen Gliederungen und Verzierungen des Treppenhauses verdanken). Neben Perikles erscheint seine durch Geist und Anmuth ausgezeichnete Gefährtin Aspasia, mit einer Handbewegung den vor ihm stehenden Phidias zur Thätigkeit auffordernd. Dann folgen Myron und Polyklet, Mnesikles und Skopas. Das Zeitalter der Nachblüthe der Kunst wird durch Alexander den Großen repräsentirt, an dessen Seite Apelles erscheint; es folgen in naher Verbindung Hermogenes (Portrait des Architekten Klingenberg, des Erbauers des Augusteums) und Lysippos, welchem Griepenkerl seine eigenen Züge gab. Den Schluß machen Protogenes, einem Schüler Anweisung ertheilend (Portrait des Landschaftsmalers Ernst Willers), und Praxiteles, im Begriff sein Modell zur Statue der Venus von Knidos zu enthüllen. Die Darstellung des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit, welche die beiden Seitenwände einnimmt, hat der Künstler in einen südländischen Cyklus (Italiener, Spanier) und einen nordischen (Flamländer, Deutsche, Dänen, Franzosen) eingetheilt. Der südländische beginnt mit Fra Angelico da Fiesole, Giotto und Masaccio. Den Blick nach den Repräsentanten der neu aufblühenden Kunst richtend, tritt weiterhin Andrea del Sarto auf, es folgt die ehrwürdige Gestalt Lionardo's; neben ihm sitzt Fra Bartolommeo, weiterhin erscheinen Sansovino und Bramante. Den Mittelpunkt des Bildes bildet die anmuthige Gestalt Raffael's. Er lehnt sich mit der rechten Hand auf die Schulter des finster und abgekehrt sinnenden Michelangelo. Hinter Raffael steht Guilio Romano, und an Correggio schließt sich die Gruppe der venetianischen Schule an, deren Mittelpunkt Tizian bildet, umgeben von Giorgione und Paolo Veronese. Es folgen die Bolognesen Guido Reni und Annibale Caracci, sodann Caravaggio, Murillo und Velasquez. Auf der gegenüberstehenden Wand, dem nordischen Cyklus, beginnt die Darstellung mit Nikolaus von Verdun, dem Verfertiger des berühmten Altars in Klosterneuburg bei Wien, dann folgt Wilhelm von Köln, ferner Erwin von Steinbach und Robert von Luzarches, der Erbauer der Kathedrale von Amiens, welchem der Maler die Züge Fr. Schmidt's gegeben. Neben Holbein erscheint die stattliche Gestalt Dürer's, diesem zu Füßen Hubert van Eyck, der auf seine Palette deutet und die Vorzüge der von ihm vervollkommneten Oelmalerei zu rühmen scheint. Oben neben Dürer steht Peter Vischer, weiterhin Hans Memling und Terburg. Den Mittelpunkt dieser Wand bildet, Raffael gegenüber, Rubens. Um ihn gruppiren sich sein Schüler van Dyck und Rembrandt. Den Blick auf Rubens gerichtet, sitzt Teniers ihm zur Seite, desgleichen in nachlässiger Haltung mit Thonpfeifchen und Bierkrug trefflich charakterisirt Jan Steen. Paul Potter, Ruysdael, Poussin und Claude Lorrain bilden den Schluß. Die Künstler der Neuzeit auszuwählen und anzureihen, hatte große Schwierigkeit. Mit Uebergehung des 18. Jahrhunderts haben nur Schinkel, Thorwaldsen, Cornelius, Horace Vernet und Delaroche eine Stelle gefunden. Schließlich haben wir noch der vortrefflichen koloristischen und technischen Ausführung der Gemälde Erwähnung zu thun. Ihr größter Vorzug aber besteht in der Feinheit der Empfindung, und in der Lebensfülle, die jede einzelne Figur beseelt. Die Köpfe sind individualisirt und charakteristisch, ohne dadurch der idealen Grundstimmung des Ganzen Eintrag zu thun. Man sieht, daß der treffliche Meister bei den alten Venetianern mit Erfolg in die Schule gegangen ist.

W. Kassel. Unsere Stadt besitzt in dem Orangerieschloß ohne Zweifel eine ihrer bedeutendsten architektonischen Zierden, leider aber macht sich namentlich seit dessen Restauration und nachdem man ihm einen neuen Anstrich gegeben, der Mißstand sehr fühlbar, daß zwischen der Architektur und den zahlreichen zum Theil sehr verwitterten Skulpturwerken, mit welchen dieselbe geschmückt ist, keine Harmonie mehr besteht. Es dürfte sich sowohl aus ästhetischen wie aus praktischen Gründen der Erhaltung empfehlen, auch diese Werke mit einem hellen Anstrich zu versehen. Nur eine verkehrte Alterthümelei könnte in diesem Fall für Erhaltung der geschwärzten Figuren eintreten. Nicht nur ist die Farbenwirkung derselben gegenüber der Architektur unschön, sondern der grobe Sandstein verwittert auch immer mehr. Man muß die Moostheile durch Abschleifen mit Bimstein entfernen, dem porösen Stein alsdann durch mehrmaliges Oeltränken wieder eine gewisse Härte und ihm alsdann mit Zinkweiß einen mehrmaligen Anstrich geben, wobei darauf zu achten, daß die Farbe möglichst breit und nicht zu dick aufgetragen wird. Auf diese Weise behandelt würden sich die zum Theil vortrefflichen Werke noch für lange Zeit erhalten und inmitten der Orangenbäume sich vom blauen Himmel abhebend eine vortreffliche Wirkung machen. Bewährt sich das Verfahren bei den prächtigen vor dem Schloß placirten Blumenkörben und Kinderfiguren des Bildhauers Nahl, dessen letztes Meisterwerk den Friedrichsplatz ziert, so könnte man dasselbe auf sämmtliche übrige Werke, soweit sie dessen bedürftig sind, ausdehnen. Was die das Gebäude krönenden Figuren betrifft, so ist zu bedauern, daß obige bereits vor Jahren vom Historienmaler Nahl, dem Enkel jenes bedeutenden Bildhauers, ertheilten Rathschläge nicht schon damals, vor Entfernung der Gerüste, befolgt worden sind.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. No. 9.

Académie royale d'Anvers: Exposition annuelle. — Les grandes publications modernes: Le trésor artistique de la France. — Le peintre S. T. Custine. — L'exposition universelle, von H. Jouin.

Gewerbehalle. Lief. 6.

Pfeifenkopf und Cigarrenspitze in Meerschaum; Emaillirte Schmuckschale; Credenzschrank; Bronze-Laterne; Spiegel mit Consoletisch; Figuren-Fries für Sgrafitto; Plastisch-ornamentale Detailformen von Werken der italienischen Renaissance; Tapetenmuster.

L'Art. No. 178.

Constable, von F. Wedmore. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878: Le verre de Bohême et sa transformation par L. Lobmeyer, von J. Falke. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. No. 21.

Enseignement du dessin, von A. Bardoux. — Correspondance d'Angleterre, von L. Robinson.

Kunst und Gewerbe. No. 22.

Ausstellung von Gold- und Silberwaaren in Gmünd, von J. Stockbauer. — Berlin: Generalversammlung des deutschen Gewerbemuseums. — Dresden: Ein sächsisches Stickmusterbuch a. d. 16. Jahrhundert.

Berichtigung.

L. v. D. — **Berichtigung.** Wir verdanken Herrn L. Arbusow in Bauske (Kurland) die Notiz, daß in dem Briefwechsel zwischen Genelli und Rahl (Zeitschrift f. b. K. XIII. S. 115) Br. 37 an unrechter Stelle eingereiht ist; er gehört als direkte Antwort Rahl's auf den Genelli'schen Brief (31) offenbar zwischen Br. 31 u. 32. Im Original lesen wir die im Druck mitgetheilte Zeitangabe, welche statt 1861 die Jahreszahl 1860 enthalten sollte. Ein lapsus calami darf uns bei Rahl nicht befremden. —

Im Verlage von **E. A. Seemann** in **Leipzig** erschien und ist in jeder Buchhandlung zu haben:

Populäre Aesthetik

von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Vierte, stark verm. Aufl. Mit Illustr. 1874. br. 9 M., eleg. geb. 10½ M.

Kleine Mythologie der Griechen und Römer

unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten bearbeitet von **Otto Seemann**, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen. Mit 63 Holzschnitten. 1874. fein geb. 4 M.

Die Ausstattung dieses Buches mit trefflichen Abbildungen, die auch dem Auge die Schönheit der Antike erschliessen, leiht ihm einen unbedingten Vorzug vor anderen Publicationen gleicher Gattung. Bei Text und Bild ist darauf Rücksicht genommen, *dass selbst der Einführung in Töchterschulen kein Bedenken entgegensteht.*

Soeben ist erschienen:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von **A. Ortwein**, Direktor der Gewerbeschule in Graz, herausgegeben.

89.—92. Lieferung.

XXI. Abth. **Landshut**, herausg. von G. Graef. 4. Heft.
XXXIII. „ **Zwickau**, herausg. von F. Dreher u. G. Möckel. 2 Hefte.
XXXIV. „ **Bremen**, herausg. von J. Mittelsdorf. 1. Heft.

Preis der Lieferung 2 Mk. 40 Pf.

Mit der 90. Lieferung ist der dritte Band abgeschlossen, zu welchem Titel und Inhaltsverzeichniss beigefügt ist. Einband-Decken in Calico sind zu den drei fertigen Bänden à 4 M. zu haben.

Die früher erschienenen Lieferungen 1—88 sind noch sämmtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig. *E. A. Seemann.*

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen. Sechste Sammlung: Italienische, französische und spanische Plastik des 16. 17. und 18. Jahrh. Bogen 121—123. — Deutsche Plastik vom Ende des 15. bis Ende des 17. Jahrh. Bogen 124—127. — Plastik des 18. Jahrh. Bog. 128. — Französische und spanische Architektur des 16. und 17. Jahrh. Bogen 129—131. — Englische und skandinavische Architektur des 16. u. 17. Jahrh. Bog. 132 u. 133. — Belgische, deutsche und holländische Architektur des 16. u. 17. Jahrh. Bog. 134—141. — Architektur des Barockstils. Bog. 142—146.

Früher erschien:

I. Sammlung No. 1—24. Antike Baukunst. Griechische Plastik bis auf Alexander d. Gr. — **II.** No. 25—48. Antike Plastik von Alexander d. Gr. bis auf Constantin; antike Kleinkunst; Aegypt. u. vorderasiatische Kunst; Altchristl. Baukunst und Bildnerei; Kunst des Islam. — **III.** Romanischer Baustil; Gothischer Baustil (1. Hälfte). — **IV.** Gothischer Baustil (2. Hälfte); Mittelalterliche Plastik diesseits der Alpen. — **V.** Architektur u. Plastik der Renaissance in Italien.

Preis jeder Sammlung à 24 Bogen 2 M. Das ganze Werk wird aus 10 Sammlungen bestehen und 1878 vollständig werden. — Elegante Einlegemappen für Sammlung 1—5 ebenso für Sammlung 6—10 sind à 3 Mark zu haben. Prospecte mit Probebogen gratis.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet von
Dr. A. von Zahn.

Drei Bände:
Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

8. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in 1 Bd. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb. 14 Mark 50 Pf.

Hierzu als Supplement in gleichem Format:

Beiträge zu Burckhardt's CICERONE

von
Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

1874. br. 3 Mark; geb. 3 M. 75 Pf.

Die Verweisungen sind sowohl der dritten als auch der zweiten Auflage des Cicerone angepasst.

GESCHICHTE der deutschen Kunst im Elsass.

Von
Dr. Alfred Woltmann,
Professor an der k. k. Universität in Prag.

Mit 74 Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8.

Preis 10 M., in Halbfrz. geb. 12,50 M.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Vom 10. Juni an bin ich wieder in Wien anwesend. **C. von Lützow.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

13. Juni



Nr. 35.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Ueber Sebastiano del Piombo und Giulio Romano von Iwan Lermolieff. — Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. — Peter Vischer's Werke; Lübke's Abriß der Geschichte der Baustyle. — Lichtdrucke der Dresdener Galerie. — Auffindung von Wandmalereien in Kempen am Zuydersee. — Bamberg: Ergebniß der Konkurrenz zur Errichtung eines monumentalen Brunnens. — Ausstellung der Gesellschaft für Kunstfreunde in Straßburg. — Zeitschriften. — Eingesandt: Makart's Bild „Einzug Karl's V. in Antwerpen" betr. — Inserate.

Ueber Sebastiano del Piombo und Giulio Romano von Iwan Lermolieff.

Von dem gründlichen und bewährten Kenner der italienischen Malerei, welcher den Lesern der Zeitschrift als Verfasser der kritischen Aufsätze über die Galerie Borghese längst bekannt ist, erhalte ich folgende interessante und wichtige Mittheilungen über Sebastiano del Piombo und Giulio Romano anläßlich der Publikation der Biographien beider Meister in Dohme's „Kunst und Künstler". Sowohl im Interesse der Specialforschung, als in dem weiteren der allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwicklung verdient, wie mir scheint, die gewichtige Kritik der beiden von mir verfaßten Künstlerbiographien öffentlich mitgetheilt zu werden, obschon dieselbe im Sinne einer privaten Mittheilung niedergeschrieben ist.

„Sebastiano del Piombo hat zwei Perioden, wie Sie ganz richtig auseinandersetzen: seine erste venezianische, organische Entwicklungsperiode von 1500 ungefähr bis 1511, und eine zweite römische, eklektische, unorganische, von 1512 an (in welchem Jahr die sogenannte Fornarina in der Tribuna der Uffizien entstand) bis zu seinem Lebensende. In der Praxis ist Sebastiano der erste Eklektiker und Akademiker und darum der eigentliche Vorläufer der Campi von Cremona, welche wieder ihrerseits die Vorgänger der Caracci waren.

Der Wettstreit zwischen Michelangelo und Raffael in Rom brachte, glaube ich, den Venezianer in nähere Verbindung mit dem Florentiner, und die Eifersucht scheint den großen Geist Michelangelo's so verblendet zu haben, daß er im Wahne lebte — für einige Zeit wenigstens — er könne den Realismus des Venezianers seinem eigenen Idealismus anpassen: als psychologisches Factum gewiß sehr merkwürdig. Natürlich geschah bald, was nothwendiger Weise geschehen mußte: der gewaltige Idealismus des Florentiners erdrückte den Realismus des Sebastiano, und dieser verlor alsbald die Vorzüge seiner heimatlichen Weise, das glänzende Colorit und den üppigen Realismus, ohne sich die ideale Form des Michelangelo zu eigen machen zu können, da dieselbe sich eben nicht äußerlich annehmen und erlernen läßt, sondern vom Gedanken selbst, von der idealen Sinnes- und Anschauungsweise bedingt ist, ja eigentlich eines und dasselbe mit derselben ausmacht.

Das älteste mir bekannte Bild von Sebastiano ist die „Pietà", früher in der Galerie Manfrin zu Venedig, gegenwärtig in Besitz meines Freundes Layard. Jenes Bild hat ein Cartellino, welches ich im Jahre 1858 das Glück hatte, zuerst zu entziffern, als nämlich das Bild zur Restauration im Atelier des Cav. Molteni zu Mailand aufgestellt war. Die Inschrift des Cartellino war: Ops B..t.ani Lu.iani disc.pulus Ioannis Bellinus [1]). Ohne Cartellino würden oberflächliche Kunstfreunde und Kenner das Bild dem Cima da Conegliano zugeschrieben haben, wie ja dies sogar vor der Entzifferung in meiner Gegenwart Cavalcaselle begegnete. In der That sieht das Bild durchaus cimaisch und nicht sehr bellinisch aus. Wahrscheinlich

1) Man vergleiche damit Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei, deutsche Ausgabe VI, 368, 3.

nahm in jenen Jahren (1500—1504) Cima da Conegliano im Atelier des Giovanni Bellini ungefähr dieselbe Stellung ein, wie L. Costa im Atelier von Francia, nämlich die eines Direktors und Lehrers der Kunstjünger, und der junge Sebastiano hat daher wahrscheinlich einen Carton des Cima im Atelier des Bellini als sein Tirocinium oder Meisterstück etwa im Jahre 1504 ausgeführt. Werke von ihm, welche zwischen jenem ersten Bilde und seinen giorgionesken Gemälden (S. Giovanni Crisostomo in Venedig, Adonis und Venus in den Uffizien, weibliches Porträt in Pitti u. a.) liegen, sind mir nicht bekannt. Die ganz giorgionesken Lünetten in der Farnesina waren im Jahre 1511 schon vollendet. Beiläufig sei bemerkt, daß der sogenannte Alexanderkopf in einer jener Lünetten, mit Kohle gezeichnet und dem Michelangelo fälschlich zugeschrieben, doch jedenfalls dem B. Peruzzi angehört. Im Jahre 1512 führte Sebastiano das halb venezianische, halb raffaelisch-akademische weibliche Porträt aus, welches als Fornarina in der Tribuna der Uffizien bewahrt wird. Haare und Ohrgehänge sind hier mit Gold ausgeführt, das Gesicht ist ganz übermalt, an den rothen und blauen fetten Farben am Mieder, an der Modellirung des vollen Armes und an dem Ausdrucke des Weibes erkennt man namentlich den Sebastian del Piombo. Die Hand indessen ist weder die des Raffael, noch die des Michelangelo, noch weniger die des venezianischen Sebastiano selbst. Es ist eben eine akademisch empfundene und modellirte Hand. Ich glaube daher, daß Sebastiano's Berührung mit Michelangelo erst von 1512 an datirt.

Der sitzende Polyphem in der Farnesina scheint mir einer späteren Kunst seine Entstehung zu verdanken, als der des Sebastiano; er ist wahrscheinlich von G. Poussin gemalt.

Bei der gefährlichen Berührung mit Michelangelo erging es dem Venezianer, wie den meisten Transalpinen (Mabuse, Coxcie, Pencz u. s. f.), er verlor dabei nicht nur seine eigene Individualität, sondern gleichsam seine Heimat. Er ist in späteren Jahren ein langweiliger, unerquicklicher Colorist, und seine Zeichnung, auf die er so große Stücke hielt, ist hart und leblos, weshalb sie uns sehr kalt läßt. Daß die Zeichnung im Petrus Martyr von Tizian michelangelesk sein soll, ist mir eine ebenso befremdliche Bemerkung, wie diejenige von Cavalcaselle, welcher in den späteren Werken des Pordenone einen durch Sebastian auf jenen Künstler bewirkten michelangelesken Einfluß wahrnehmen will. Ueber diesen Punkt wäre sehr viel zu sagen... In sprachlicher Beziehung wäre „pitture vaghe" (S. 11) richtiger zu übersetzen mit „angenehme (pleasant), hübsch anzusehende Gemälde." Vago hat im Italienischen hauptsächlich diese Bedeutung (viso vago, donna vaga).

Giulio Romano hat sehr wenig eigenes originelles und individuelles Leben. Es ist sehr interessant, demselben in Mantua nachzugehen. Man kann sich dort leicht überzeugen, wie seine raffaelischen Eindrücke nach und nach von der Art und Weise des Michelangelo verdrängt werden. In der Architektur ahmt er sonst immer den Michelangelo nach. Denken Sie an den wüsten Gigantensaal, wo das Kolossale mit dem Großartigen verwechselt ist, und selbst in dem von Ihnen zum Besten gegebenen Bacchanal (S. 29) ist z. B. der Flußgott ganz und gar von Michelangelo entlehnt. Doch das lag in der Zeit; denn die Epoche der ächten Freiheit in der Kunst war mit dem Tode Raffael's, um 1520, zu Ende; es begann nun die Epoche der Anarchie in der italienischen Kunst und gleicherweise in Politik und Litteratur." J. P. R.

Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

Am 25. September vorigen Jahres begrüßte man in der alten Hansestadt die Einrichtung der Anstalt, welche den obigen Namen führt, und durfte es um so freudiger begrüßen, als es ein langer Weg war, den man zurücklegen mußte, um an dieses Ziel zu gelangen. Schrittweise nur kam man vorwärts; langsam und allmählich erwarb man erst Schulen, dann Schätze, bis man endlich am obigen Tage mit beiden in ein von Staatswegen eigens dazu erbautes Gebäude den Einzug halten konnte. Die zu dieser Feier herausgegebene Festschrift*) unterrichtet uns im ersten Kapitel ziemlich ausführlich über die Entstehungsgeschichte des Museums, aus der wir im Nachfolgenden einen kurzen Auszug geben wollen.

Die erste Anregung verdankt man der „Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe", welche schon im Jahre ihrer Stiftung, 1765, den gewerblichen Unterricht in den Kreis ihrer Arbeiten gezogen, zwei Jahre darnach eine Unterrichtsklasse für Bauzeichnen und im Laufe eines Jahrhunderts elf weitere, „Schulen" genannte Klassen für verschiedene Unterrichtsfächer eröffnet hatte. Im Jahre 1861 gab die bevorstehende Feier ihres 100jährigen Bestehens Anlaß dazu, die Frage zu berathen, ob dieses Jubiläum nicht am besten durch eine entscheidende Förderung der Gewerbeschule gefeiert werden könnte. Indeß die zu Gebote stehenden Mittel zu einer den wachsenden Anforderungen entsprechenden Erweiterung der Schule wurden als unzulänglich erkannt. Ein in Folge

*) Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Festschrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes am 25. September 1877. Hamburg, Verlag des Museums für Kunst und Gewerbe. Druck von Ferdinand Schlotke. gr. 8.

dessen von Herrn E. G. Vivié — einem Manne, dessen Namen wir immer da begegnen, wo es galt, das Unternehmen nach besten Kräften zu fördern — am 1. Februar 1862 in der Bürgerschaft gestellter Antrag auf Gründung einer öffentlichen Schule für Künstler und Handwerker stieß auf den Widerstand des Bürgerausschusses, welcher von der Ansicht ausging, es sei Aufgabe der Fachgenossen, die bestehenden Schulen selbst zu unterhalten. Da nahm sich die genannte Gesellschaft der Sache an, ihre technische Sektion erklärte die Prüfung des Vivié'schen Antrages für das am meisten geeignete Mittel zur Förderung dieser hochwichtigen Angelegenheit, und dies hatte denn zur Folge, daß die Bürgerschaft die Gründung einer technischen Sonntags- und Abendschule, verbunden mit einem Kursus für Bauhandwerker während des Winters, beschloß. Mit dieser Errungenschaft jedoch war die technische Sektion noch keineswegs zufrieden. Eine von ihr erwählte Kommission brachte in ihren Berichten im Jahre 1863 in erster Linie die Errichtung von Gewerbeschulen, in zweiter die eines gewerblichen Museums nebst Musterlager in Vorschlag; sie zog ferner über verwandte Anstalten Süddeutschlands, insbesondere die von Karlsruhe, Stuttgart, Nürnberg und Frankfurt a/M. Erkundigungen ein, und nach vielfachen Verhandlungen zwischen Senat und Bürgerschaft, Senat und Oberschulbehörde kam man endlich im Jahre 1865 in den Besitz einer Gewerbeschule und einer Schule für Bauhandwerker, während jeder weitere Schritt zur Gründung eines gewerblichen Museums unterblieb, bis ein in den „Vaterländischen Blättern" der „Hamburger Nachrichten" vom 28. Mai 1866 veröffentlichter, mit J. B. unterzeichneter Aufsatz, in welchem unter Hinweis auf das Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie die Nothwendigkeit, in Hamburg eine ähnliche Anstalt in's Leben zu rufen, betont und zu dem Zwecke die Erwerbung der damals zum Verkauf gestellten Sammlung des Freiherrn A. v. Minutoli empfohlen wurde, die Sache neuerdings in Fluß brachte. Zwar kam es zum Ankauf der Minutoli'schen Sammlung nicht; nur die von dem Besitzer unter dem Titel „Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten" herausgegebenen Photographien nach Gegenständen aus seiner Kollektion wurden von der Gesellschaft erworben und je vier Blätter monatlich in einem in der Vorhalle des „Patriotischen Hauses" angebrachten Rahmen zur Schau gestellt. Doch immerhin war wieder ein kleiner Schritt vorwärts gethan, welchem bald mehrere und größere folgen sollten. Das Jahr 1867 brachte dazu neue Anregung, indem die zur Weltausstellung nach Paris entsendeten Lehrer und Gewerbetreibenden auf den dort beobachteten guten Einfluß kunstgewerblicher Museen aufmerksam machten, und als der an Stelle der „Technischen Sektion" und der „Kunst- und Gewerkssektion" der Gesellschaft getretene „Gewerbeverein" eine Kommission damit betraute, Vorschläge zur Errichtung einer „Gewerbehalle", eines Vereinigungsortes für den Verkauf der verschiedensten gewerblichen Erzeugnisse, auszuarbeiten, sprach sich die Kommission gegen eine derartige Anstalt, jedoch für ein Gewerbemuseum und für Vereinigung dieses letzteren mit der Gewerbeschule aus, betonte die Nothwendigkeit neuer und größerer Lokalitäten, als die bisher in den Räumen des patriotischen Hauses verfügbaren, und machte Ueberschläge der Kosten für „die erste Anschaffung eines würdigen Inhalts des Museums." Der Gewerbeverein nahm diese Anträge an und ging mit Crt. ℔ 2000 den Beitragenden mit gutem Beispiele voran, unter gleichzeitiger Ernennung einer Kommission mit Senator M. T. Hayn und Dr. Justus **Brinckmann** an der Spitze, welche zu weiteren Beiträgen auffordern sollte. Die Ueberzeugung von der Nützlichkeit einer solchen Anstalt brach sich in immer weiteren Kreisen Bahn und wurde namentlich genährt durch die 1869 vom Gewerbeverein veranstaltete Ausstellung hamburgischer Industrie-Erzeugnisse, auf welcher auch ältere Kunstobjekte aus dem Privatbesitze, vorzugsweise Holzarbeiten der Renaissance vertreten waren. Nunmehr erachtete auch die Museums-Kommission den Zeitpunkt zu weiterem Vorgehen für geeignet und erließ einen öffentlichen Aufruf zu Beiträgen, welcher ein Resultat von Crt. ℔ 13348 ergab, einer Summe, die zwar nicht hinreichend, um die Anfänge eines Gewerbemuseums der öffentlichen Benutzung zu übergeben, aber immerhin die Mittel gewährte zu Ankäufen am Platze selbst und außerhalb desselben, welche dann in verschiedenen der Stadt gehörigen Lokalitäten provisorisch untergebracht wurden. Am 18. Mai 1872 genehmigte die Bürgerschaft den Antrag des Senates zur Errichtung eines Schul- und Museumsgebäudes, sodann am 2. Juli 1873 die vom Senate vorgelegten Risse und den Kostenanschlag von 2,400,000 Mark. Die noch ausstehenden Entwickelungsphasen des Museumsgedankens folgten nun rasch eine der andern. Es war das Jahr der Wiener Weltausstellung, welche den Hamburger Bestrebungen einen noch größeren Schwung verleihen, für dieselben noch wichtiger werden sollte als seinerzeit die Pariser, von deren Einwirkung oben die Rede war. Die Hamburger Gewerbtreibenden hatten Gelegenheit, sich von dem niedrigen Stande des deutschen Kunsthandwerkes und von dem segensreichen Einflusse des Oesterreichischen Museums zu überzeugen, und diese Ueberzeugung war ganz dazu angethan, die Pläne der Museums-Kommission schnell der Verwirklichung zuzuführen.

Am 10. Oktober wurden ihr auf ihre an den

Senat gerichtete Bitte 10000 Crt. ℔ zu Ankäufen auf der Weltausstellung von der Bürgerschaft bewilligt; am 18. März 1874 die Ermächtigung ertheilt, für die in Wien erworbenen Gegenstände einen Ausstellungsraum zu miethen und zu diesem Zwecke ℔ 12500 angewiesen; am 15. September 1874 wurde das provisorische Ausstellungslokal bei St. Annen der öffentlichen Benutzung übergeben, welches dann bis zum Schluß des Eröffnungsjahres von 4,268, im Jahre 1875 von 18,237, 1876 von 11,635 und in den ersten Monaten des Jahres 1877 von 2,194 Personen besucht wurde. Gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung im Annengebäude erneuerte die Kommission ihren Aufruf zu Beiträgen und erhielt solche auch in Geld wie in Kunstgegenständen. Der Neubau gieng indeß der Vollendung entgegen, und es galt nun, für die Dotirung und Verwaltung des Museums Vorsorge zu treffen. Am 12. Februar 1877 ward Herr Dr. Justus Brinckmann, der sich um das Zustandekommen des Museums wohl die größten Verdienste erworben hat, zum Direktor erwählt, am 26. Mai die statutenmäßig dem Direktor beizugebende technische Kommission. Am 3. April wurde das alte Lokal bei St. Annen geschlossen und am 25. September, wie bekannt, das Museum für Kunst und Gewerbe wesentlich reicher der öffentlichen Benutzung übergeben.

Im Anschlusse an den Abschnitt, dessen Inhalt wir soeben mitgetheilt, folgen in der Festschrift noch Bestimmungen über die Verwaltung des Museums, ferner eine Beschreibung des Museumsgebäudes mit in Holzschnitt beigefügtem Grundriß, endlich die Beschreibung der Sammlungen. Die einzelnen Kapitel sind zu Anfang und am Schlusse mit Vignetten geziert und der Schrift außerdem noch zwei Lichtdrucke beigegeben. Wir wollen hoffen, daß der am Schlusse des ersten Kapitels ausgesprochene Wunsch in Erfüllung gehen möge: „daß die Gunst der Bürger dem Museum erhalten bleibe, auf daß es erstarke und zu gedeihlicher Entwickelung des Gewerbestandes mitwirke, damit Hamburgs blühender Handel ferner nicht des Rückhaltes einer ebenso blühenden Produktion entbehre, damit Hamburg selbstthätig zu schaffen vermöge, was seinen Bürgern an Schmuck und schöner Gestaltung des Lebens begehrenswerth erscheinen mag.“ J. D.

Kunstliteratur.

Peter Vischer's Werke. Text von Dr. W. Lübke. Nürnberg, S. Soldan. Fol. 1. Heft.

Zu den Meistern des 16. Jahrh., die wie eine hervorragende Grenzwacht zwischen zwei Welten stehen und epochemachend auf die Entwicklung der Kunst einwirken, gehört Peter Vischer auf dem Gebiete der Erzbildnerei ebenso, wie Dürer und Holbein auf jenen der Malerei. Hervorgegangen aus der Gothik, von Jugend auf genährt mit ihren Traditionen, wendet sich der Nürnberger Meister schließlich der Renaissance zu, wie sein großer Zeitgenosse und Mitbürger Dürer. Merkwürdig bleibt es nur, daß man keinen Nachweis darüber aufbringen kann, was ihn bewog, der neuerstandenen Kunstform sich zuzuwenden. Denn wenn man zur Erklärung dieses Wechsels den Meister nach Italien reisen läßt, so widerspricht dem der Charakter seiner Werke. Seine früheren Arbeiten sind alle im Sinne der Spätgothik ausgeführt, und erst in den letzten Stadien seiner Thätigkeit treten Renaissanceformen in größerer Fülle auf. Die Meisterschaft, mit welcher er diese neue Formenwelt erfaßte und verwendete, ist staunenswerth, und der schlichte Gießer, wie er sich selbst in aller Einfalt nannte, bildet darum eine jener problematischen Erscheinungen in der Kunstgeschichte, deren Lebensschicksale und Bildungsgang zu erforschen besonderen Reiz gewährt. Es ist darum ein dankenswerthes Unternehmen des Nürnberger Kunstverlegers S. Soldan, Alles, was von des Meisters Werken erhalten ist, in treuen Nachbildungen zu einem Ganzen zusammenzufassen und damit ein volles Bild seiner künstlerischen Thätigkeit zu geben. Unter oben angeführtem Titel ist das erste Heft des Werkes mit 24 Darstellungen erschienen. Der beschreibende und das Leben und die Kunst des Meisters kritisch behandelnde Text ist in die bewährte Hand W. Lübke's gelegt. Lübke hat sich eingehend mit Peter Vischer beschäftigt und bringt aus archivalischen Quellen manche aufklärende Notiz über dessen Leben. Wir finden hier den Nachweis, daß derselbe durch seinen Sohn Hermann, der Italien besucht hatte, mit der Renaissance näher bekannt gemacht wurde [1]). Mit Erfolg bemüht sich der Verfasser, den Künstler gegen den Vorwurf zu wahren, als ob dieser nur ein untergeordneter Handwerker gewesen wäre, der lediglich nach Zeichnungen Anderer gearbeitet hätte; die Zeichnungen zu dem leider untergegangenen Gitter im großen Rathhaussaale zu Nürnberg, die in dem vorliegenden Hefte reproducirt sind, zeigen uns mit aller Evidenz, daß wir es mit einem producirenden Künstler zu thun haben. Allerdings hat er auch Bestellungen nach fremder Zeichnung ausgeführt, was bei einem Gießer nicht auffallen kann. Dagegen haben wir auch viele Werke, die, aus seiner

---

1) R. Bergau, der in seiner Vischerbiographie in Dohme's „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“ auf Lübke's Ausführungen keinerlei Bezug genommen hat, vertritt die Ansicht, daß Hermann Vischer der eigentliche Künstler in der Vischer'schen Gießhütte gewesen sei, während er dem Vater nur das Verdienst eines tüchtigen Handwerksmeisters läßt. A. d. R.

Werkstatt hervorgegangen, der Idee und Ausführung nach ihm allein angehören. Eine Arbeit der ersteren Art bringt den Meister mit Dürer in Berührung. Eine persönliche Bekanntschaft beider Künstler ist als gewiß vorauszusetzen, wenn auch Dürer über seinen Landsmann nirgends etwas schriftlich berichtet. Nach Dürer's Federzeichnung führte Vischer zwei Grabmäler — in Hechingen und in Römhild — aus. (Die Zeichnung selbst befindet sich in Florenz, eine Nachbildung, und zwar eine sehr ängstlich kopirende, kam mit der Hulot'schen Dürersammlung in das Berliner Kupferstichkabinet.) Die Art jedoch, wie Vischer die Zeichnung des Malers frei in das Architektonische übersetzte, läßt uns sofort den selbstthätig schaffenden Künstler erkennen. Es kann nicht die Aufgabe dieses Berichtes sein, näher auf andere Fragen einzugehen, und wir verweisen darum auf das Werk selbst, das auch durch seine äußere Ausstattung sich einen Ehrenplatz in der Kunstliteratur sichern wird. W.

---

x. **Lübke's „Abriß der Geschichte der Baustyle"** ist soeben in einer vierten umgearbeiteten und vermehrten Auflage (Verlag von E. A. Seemann) erschienen. Das Buch, unter Zugrundelegung der Geschichte der Architektur desselben Verfassers bearbeitet, unterscheidet sich von dem größeren Werke nicht nur durch seine knappere Fassung, die sich darauf beschränkt, ein Bild von der Entwickelung und dem Wesen der baulichen Formen zu geben, sondern auch durch die besondere Rücksichtsnahme auf den Unterrichtszweck, dem es dienen soll. Demgemäß ist ganz besonderes Gewicht gelegt auf das konstructive und ornamentale Detail und dessen Darstellung in größerem Maßstabe. Die neue Auflage hat in dieser Hinsicht gegen die frühere gewonnen, indem sie die Zahl der Illustrationen von 390 auf 468 erhöht hat, eine Vermehrung die am meisten der Antike und der Renaissance zu Gute kommt. Einige ungenügende Darstellungen sind ausgemerzt und durch bessere ersetzt worden. Die hauptsächlichste Textvermehrung hat durch Zufügung eines einleitenden Kapitels stattgefunden, welches die vorgeschichtlichen Denkmäler, die Urformen der plastischen und decorativen Künste behandelt und bereits auf die Schliemann'schen Ausgrabungen in Mykenae Bezug nehmen konnte. Auch sonst zeigt das Buch im äußeren Umfange, Format, Bogenzahl u. s. w. eine erfreuliche Zunahme und verbindet mit einer fast zu opulenten Ausstattung den Vorzug eines so mäßigen Preises, wie man ihn bei einem Unterrichtsmittel nur wünschen kann. Nach einer Anzeige der Verlagshandlung wird dieser Preis bei größeren Bezügen für Baugewerkschüler und andere technische Lehranstalten noch um 20% ermäßigt, so daß der stattliche Band in diesem Falle für 6 Mark an die Schüler abgegeben werden kann.

Kunsthandel.

n. **Die Dresdener Galerie** ist diejenige unter den öffentlichen Bildersammlungen Deutschlands, welche sich der größten Popularität erfreut; kein Wunder daher, daß sie fort und fort die Speculation auf das bilderfreundliche Publikum in Athem hält. Nachdem sich fast jede Art der vervielfältigenden Kunst an ihren Schätzen versucht, resp. vergriffen hat, und die Photographie nach den Originalen den letzten noch möglichen Gewinn davon getragen zu haben schien, kommt nun auch der unvermeidliche Lichtdruck, um Zeichnungen nach den Originalen zu billigen Preisen unter die Leute zu bringen. Das Unternehmen, für welches ein mäßiges Octavformat ausersehen wurde, scheint von dem Lichtdrucker, W. Hoffmann, selbst auszugehen und hat ein „Fabrikationsgeschäft von Luxuspapieren und Kurzwaaren" Firma C. Schwager, zum Commissionsverleger. Der Zeichner der Kopien hat sich nicht genannt. Vermuthlich sind verschiedene Hände betheiligt, auch wohl Zeichnungen, die bereits zum Zweck photographischer Ausgaben dienten, benutzt worden; wenigstens machen uns einige Blätter mit flauen einen ins Süße gezogenen Ausdruck der Köpfe, den Eindruck alter Bekannter aus den fünfziger Jahren. Immerhin zeugen die Zeichnungen von sorgfältigem Studium und fleißiger Arbeit. Wunderlich ist die Idee des Verlegers, die moderne Abtheilung der Galerie in die Publikation hineinzuziehen. Neben Rubens' Parisurtheil erscheint H. Hofmann's „Ehebrecherin vor Christus", neben Raffael's Sixtinischer Madonna Hübner's „Disputation zwischen Luther und Eck". Wenn es bei dieser Zusammenstellung etwa darauf abgesehen ist, belehrend zu wirken, so würde der Mißgriff allerdings begreiflich werden.

Kunstgeschichtliches.

A. R. **In Kampen an der Zuydersee** wurden vor Kurzem in einem Privathause Wandmalereien entdeckt und von der späteren Tünche befreit, die etwa zwischen 1520 und 50 entstanden sein können, zum Theil vortrefflich erhalten und sowohl dem Inhalt nach als auch in der Zeichnung sehr beachtenswerth sind. Die Kommission der Rijksadviseurs hat sofort nach Kenntnißnahme von der Auffindung möglichst sorgfältige Kopien (illuminirte Pausen) anzufertigen Auftrag gegeben, auch ist es gelungen, den Besitzer zur Erhaltung dieser Wandmalereien zu bewegen, die für ihn ein gesundenes Kapital sind, das noch seine Zinsen tragen kann. Wir werden später darüber ausführlicher berichten.

Konkurrenzen.

λ. **Bamberg.** — In Folge der eröffneten Konkurrenz zur Errichtung eines monumentalen Brunnens auf dem hiesigen Maximiliansplatze wurden 24 Gypsmodelle und 7 Zeichnungen eingesendet. Die Jury erklärte einstimmig eine plastische Skizze, als deren Autor sich später der Münchner Bildhauer und Erzgießer Ferdinand Miller herausstellte, für die beste und als die zweitbesten Arbeiten die Modelle des Professors Schwabe in Nürnberg und des Bildhauers Schuler in Berlin, welchen auch eine Prämie von je 400 Mark zuerkannt wurde. Zur Zeit sind nun in der Aula der hiesigen Studienanstalt nebst den drei prämiirten Modellen noch acht weitere, welche von der Jury als die besseren anerkannt wurden, ausgestellt und erregen selbstverständlich das allgemeinste Interesse. — Dem Urtheile der Jury muß unbedingt zugestimmt werden, und es verlautet auch mit ziemlicher Bestimmtheit, daß vom Ministerium des Innern der Miller'sche Entwurf zur Ausführung angenommen worden sei. Derselbe betont mehr den bildnerischen Theil, während die Architektur in zweiter Linie steht; so zeigt das Postament der Hauptfigur eine gewisse spießbürgerliche Einfachheit, die übrigens leicht durch reichere Formbildung zu beseitigen wäre. In der Mitte eines in den schönen Formen der Renaissance ausgeführten Bassins von röthlichbraunem Marmor erhebt sich auf dem schlicht behandelten Postamente die Figur des Königs Max I.; die Einfassung des Bassins selbst ist an vier Stellen von Postamenten unterbrochen, auf welchen die Nebenfiguren, wie im Ausschreiben angeordnet, angebracht sind. Sehr lobenswerth ist das Zurückgreifen auf das bei den schönsten Brunnen aus der Renaissance-Zeit häufig vorkommende zierliche Gitterwerk, welches hier zur Füllung der Zwischenräume zwischen den vier Nebenfiguren in schöner Zeichnung zur Anwendung kommt. Die Figuren selbst, soweit aus den kleinen Modellen sich ein Urtheil bilden läßt, sind gut und charakteristisch modellirt, entwickeln sich in edler Einfachheit zu einer imponirenden Haltung und versprechen bei sorgsamer Ausführung ein erfreuliches Resultat, namentlich auch deßhalb, weil die Silhouette des Denkmals und seine Größenverhältnisse dem Platze, der es aufnehmen soll, sehr angemessen erscheinen. Der Entwurf des Professors Schwabe verdient das Epitheton „reizend", dürfte sich aber ebendeßhalb nicht zu einer Ausführung im Großen eignen.

Auch das Schuler'sche Modell hat seine Vorzüge, insbesondere erregt der großartige architektonische Aufbau unsere Hochachtung für das Können des Künstlers.

Sammlungen und Ausstellungen.

Z. Am 25. **Mai hat die Gesellschaft der Kunstfreunde** in Straßburg ihre diesjährige, bis zum 20. Juni dauernde Ausstellung eröffnet, die bis jetzt mit etwa 200 Gemälden und Zeichnungen und ungefähr einem Dutzend Werken der Plastik beschickt wurde. Der Nationalität nach sind dieselben vorherrschend französischen Ursprungs, während Deutschland, das Reichsland abgerechnet, nur spärlich vertreten ist. Unter den Skulpturen sind nur zwei in Marmor ausgeführte, von einander unabhängige Figuren von P. Graß in Paris von erwähnenswerther Bedeutung. Bei beiden ist der Gegenstand nicht näher bezeichnet, die größere aber ist wohl als eine im Bade überraschte Susanna aufzufassen. Die Figur, die manches Schöne in der Stellung, in den Rücken- und Hüften-Partien bietet, leidet im Allgemeinen an etwas zu vollen Formen, die beinahe an das Feiste grenzen; auch die etwas überlebensgroße Ausführung gereicht ihr nicht zu sonderlichem Vortheile. Die Hände hält sie in der Weise wie die mediceische Venus, nur drückt sie die untere Hand fest auf. Das ist vulgär und wirkt nicht im Sinne der holden Schamhaftigkeit, mit der die schaumgeborene Göttin vor der eigenen Berührung keusch zurückschreckt. Ganz das Gegentheil in Bezug auf Formenfülle ist die andere Figur, eine gefesselte, knieende Jünglingsgestalt, welche in weitvorgebeugter Haltung die Hände begehrlich nach Speise oder Trank ausstreckt, ohne dieselben erreichen zu können. Das wenigstens läßt sich aus der Haltung der Arme, dem ängstlich gierigen Ausdrucke des Gesichts und vor allem aus dem abgemagerten Körper vermuthen, dessen zwar in allen Theilen sehr sorgfältig studirte Ausführung doch nicht für das Unerquickliche des Gegenstandes zu entschädigen vermag, vielmehr unwillkürlich an anatomische Präparate erinnert. — Unter den ausgestellten Bildern und Bildchen ist viel Unbedeutendes, noch mehr Mittelmäßiges. Zunächst und auch als größtes sei eine „Steinigung des heiligen Stephan" von Jos. Wenker in Straßburg vorangestellt. Das Bild wurde zweimal prämiirt und ist jetzt Eigenthum der französischen Regierung. Es erscheint stellenweise in der Farbe etwas flau, was indessen auch an seiner jetzigen Aufstellung liegen kann, sonst lehnt es sich an gute italienische und niederländische Realisten an. Ein durchaus akademisches Bild im besten Sinne ist eine „Diana und Endymion" von Joh. Grund in Carlsruhe. Geschlossene Komposition, edle Formen und fleißige Durchführung machen es zu einem recht erfreulichen Werke. „Die Brandschatzung eines Klosters" von Gustav Gaupp in Stuttgart, ein großes historisches Genrebild, erscheint in der Komposition nicht glücklich, da es in zwei abgesonderte Gruppen auseinander fällt, sonst aber ist es, besonders in der Ausführung der Details sehr zu loben. E. Stückelberg in Basel sandte zwei Bilder, einen „Narcissus," der sich im Wasser spiegelt und „Veilchen von St. Raphael," ein Bild, dessen Inhalt, ohne Commentar nicht verständlich, vermuthlich einer Dichtung entlehnt ist. Beide sind in der Art, wie ich Stückelberg nicht anders kenne, ernst, beinahe melancholisch in der Stimmung, — ich möchte sagen insichhineinsinnend. Gute Genrebilder sind noch die „Reue" von E. Hildebrand in Carlsruhe, ein ländliches Gretchen, das sich in Verzweiflung vor einem Cruzifix zwischen schroffen Felsen in Waldeseinsamkeit hingeworfen hat, und zwei Arbeiten von Victor Gilbert in Paris: Das eine „Carreau des Halles" mit viel Salat, das andere „ein Keller in der Provinz". Beide gehören der modernen französischen Schule realistischer Richtung an. Unter den Landschaften ist kaum etwas von Bedeutung zu erwähnen. Dagegen fällt der „Kopf einer jungen Frau" von F. Miralles durch kräftige, breite und effektvolle Pinselführung auf, und um auch auf dem Gebiete der Malerei, wie Eingangs bei der Skulptur, einer wunderlichen Geschmacksverirrung zu gedenken, sei das Bild „Catharina von Medicis und ihre Söhne, den ausgestellten Körper Coligny's in Montfaucon beschauend," von Henri Motte erwähnt: ein gemauerter Galgen im großen Stil mit vielen halbvermoderten, rabenumkreisten Leichnamen, davor theils auf einer blutbesudelten Steintreppe, theils auf einer schmutzigen Fahrstraße eine elegante Hofgesellschaft. Wie man so etwas malen kann, ist einem Menschen von gesundem Verstande nahezu unbegreiflich. Schon allein vom Ansehen kann es Einem übel werden und fast kommt man in Versuchung, dem Beispiel einiger gemalter Zuschauer zu folgen und das Schnupftuch an die Nase zu halten.

Zeitschriften.

The Academy. No. 317.
The international exhibition, Paris 1878, von E. F. S. Pattison. — The exhibition of amateur art at Lowther Lodge, von J. W. Bradley.

L'Art. No. 179.
Le Salon de Paris, 1878: Premier coup d'oeil, von E. Véron. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Daumier, essai de catalogue, von Champfleury. — Le théatre en Angleterre, von W. H. Pollock. (Mit Abbild.) — La société des amis des arts de Pau, von E. Véron. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 5.
Von alten deutschen Gläsern, von Dr. A. Ilg. — Silberner Pokal; Hängeleuchter; Laterne; Bücherschrank in Renaissance-Styl; Stiegen-Abschlussgitter.

Chronique des Arts. No. 22.
Actes et documents officiels: Commission des bâtiments civils et des palais nationaux. La direction des beaux-arts. — Collection Laurent-Richard. — Les cartons de Raphael. — Académie des inscriptions: La bible du Puy; le musée danois de Rosenberg.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 252.
Coup d'oeil à vol d'oiseau sur l'exposition universelle, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Une visite aux musées de Londres en 1876: Claude Lorrain, le Guaspre etc., von Reiset. (Mit Abbild.) — Armes méconnues, von E. de Beaumont. (Mit Abbild.) — Gustave Courbet, von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Daumier, von Duranty. (Mit Abbild.) — Bibliographie des ouvrages publiées en France et à l'étranger sur les beaux-arts et la curiosité pendant le premier semestre de l'année 1878, von P. Chéron.

Im neuen Reich. No. 24.
Entstehen und Vergehen einer Antikensammlung, von Ad. Michaelis.

Journal des Beaux-Arts. No. 10.
Nouveaux documents sur la famille Rubens, von P. Génard. — Une lettre à M. L. Hymans, von J. van de Kerkhove. — L'architecture néerlandalse au XVIIme siècle, von A. Schoy. — Les grandes publications moderues: Histoire générale de la tapisserie, par M.M. J. Guiffrey, Muutz et Pinchart. — La Photogéuégraphie, von Dr. H. Oidtmann. — Exposition universelle, von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 23. 24.
Leipzig: Fachausstellung für das Tapeziergewerbe; Museum für Völkerkuude; Aus Tirol: Kunstgewerbliches; Paris: Die Eröffnung der Weltausstellung. — Die Ehrenstube des Seidenhofes, aufgestellt im Gewerbemuseum in Zürich. — Berlin: Ausstellung von Copien italienischer Dekorationsmalereien; Zeichenausstellung der preussischen Kunstschulen; Mainz: Aus dem römisch-germanischen Museum.

The Portfolio. No. 102.
Etchings from pictures by contemporary artists: Carl Haag, „Danger in the Desert". — Notes on Edinburgh, von R. L. Stevenson.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 3. 4.
Ursprung der Glasmalerei: Anfang der Glasmalerei im Hochstifte Tegernsee. — Abt Gozbert und Graf Arnold; Inkunabeln der Glasmalerei im Dome zu Augsburg, von Dr. Sepp. — Die Kunstgewerbe-Ausstellung zu Amsterdam i. J. 1877, von E. Lange. — Moderne Entwürfe: Entwurf zu einem Zimmer; Fensterseite des Zimmers; Tintenzeug; Waschkasten; Uhr und Pokale; Stuhl.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 153.
Die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1878. — Die Onyxgefässe in Braunschweig und Neapel. — Pariser Ausstelluug.

Eingesandt.

Makarts Bild „Einzug Karl's V. in Antwerpen im Jahre 1520" hat einen Streit in den kunstliterarischen Blättern hervorgerufen, ob es gerechtfertigt sei, daß der Künstler in seiner Darstellung des Festzugs Jungfrauen in puris naturalibus erscheinen läßt, und man beruft sich dabei eines Theils auf eine Chronik des Henri Estienne,

welcher die Frauen estant toutes nues schildert, andern Theils auf Albrecht Dürer, den Augenzeugen, der sie fast ganz nackt und bloß von einem dünnen und durchsichtigen Schleier umhüllt gesehen haben will. In keiner dieser streitenden Schriften ist aber davon Erwähnung gethan, daß eben derselbe Dürer zwei Jahre früher den prachtvollen Triumphwagen des Kaisers Maximilian († 1519) in Holz geschnitten hat, der so großen Beifall im Publikum fand, daß 1523 bereits ein zweiter Abdruck erforderlich war. (Eine Kopie des letzteren enthält G. Hirth's Formenschatz der Renaissance). Es liegt nun doch wohl nahe, daß, wenn Dürer nicht vielleicht selbst an dem Ausschmuck der Stadt Antwerpen bei dem Einzug des Kaisers sich betheiligt, so doch sein Maximilianischer Triumphzug Ideen zu den Antwerpner Festlichkeiten wird geliefert haben. Maximilians Prachtwagen aber begleitet eine größere Anzahl allegorischer weiblicher Figuren in knapp anliegenden durchsichtigen Gewändern, welche die jungfräulichen Gestalten in der Fülle ihrer Schönheit erkennen lassen, ganz in der Weise, wie sie Dürer ja bei dem Antwerpner Festzug beschreibt. Da ist denn doch wohl des letzteren Schilderung als die richtigere zu betrachten. Man rühmt der Renaissancezeit ein allerdings von gesunder Sinnlichkeit unterstütztes sehr entwickeltes Schönheitsgefühl nach. Sollte sich damit die völlige Nacktheit der wahrscheinlich doch auch allegorischen Zwecken dienenden Jungfrauen vertragen haben?

Fr. Mayer.

Inserate.

Neuer Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

DIE GRIECHISCHEN VASEN,

IHR

FORMEN- UND DECORATIONSSYSTEM.

XLIV Tafeln in Farbendruck.

Nach Originalen der Münchener Vasensammlung gezeichnet und herausgegeben von **Theodor Lau**, Custos der k. Vasensammlung in München.

Mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Texte von Prof. Dr. **Heinrich Brunn**, unter Mitwirkung von Prof. Dr. **P. F. Krell**.

In Mappe vollständig 56 Mark.

Dieses Werk bringt auf 44 Tafeln eine historisch geordnete Reihe der schönsten und am meisten charakteristischen Gefäse aus der reichhaltigen k. Vasensammlung in München zur Darstellung und stellt sich durch die ausnehmend *exacte, stilgetreue Wiedergabe* der Gegenstände, welche der Herausgeber durch darauf verwandten jahrelangen Fleifs erreicht hat, den vorzüglichsten Leistungen auf diesem Gebiete an die Seite.

Da dasselbe die Bestimmung hat, in erster Linie kunstgewerblichen Zwecken und insbesondere *kunstgewerblichen Bildungsanstalten* als Unterrichtsmittel und Anschauungsmaterial zu dienen, so verfolgen die Abbildungen den Zweck, nicht nur eine Gesammtansicht der einzelnen Gefäse zu geben, sondern auch *den constructiven Aufbau durch zahlreiche Durchschnitte* und *eingehende Darlegung des decorativen Details deutlich hervortreten zu lassen.*

Raffael und Michelangelo. Von Anton Springer.
(Besonderer Abdruck aus „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit," herausg. von Dr *R. Dohme*). Zweites Buch, erste Hälfte br. 8 M. ☛ (Die 2. Hälfte des 2. Buches, den Schluss des Werkes bildend, wird im Juni ausgegeben.)

Die Cultur der Renaissance. Von J. Burckhardt.
Dritte Auflage, besorgt von Dr. Ludwig Geiger. Zweiter Band. br. 4 M. 50 Pf. — Nunmehr vollständig in 2 Bänden br. 9 M; in einem Calicoband fein geb. 10 M. 75. Pf. Auch in Liebhaberbänden zu haben.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Album moderner Radirungen.

XXV, aus der Zeitschrift für bildende Kunst ausgewählte Blätter von **Unger, Klaus, Ludy, Fischer** etc.

Dritte Sammlung.

Kl. Folio. Chines. Papier. (1876.) In geschmackvoller Mappe. Preis 25 M.

Inhalt:

1. *Charlemont*, Motiv aus Holland, Originalradirung. — 2. *Codde, P.*, Die Tanzstunde, rad. von W. Unger. — 3. *Fortuny*, Handzeichnung, Facsimile-Holzschnitt von Klitzsch & Rochlitzer. — 4. *Gebhardt, E. v.*, Das heil. Abendmahl, rad. v. W. Unger. — 5. *Goya*, Die Verkäuferin, rad. von W. Unger. — 6. *Grützner, Ed.*, Unfehlbare Niederlage, rad. von Ad. Neumann. — 7. *Hess, Peter*, Entenjagd im Moor, gest. von L. Schulz. — 8. *Heyden, A. v.*, Walküren, rad. von Alex. Becker. — 9. *Hildebrand*, Schlafender Hirtenknabe, gest. von L. Schulz. — 10. *Hobbema*, Stadtbild, rad. von W. Unger. — 11. *Kröner*, Treibjagd, rad. von Dinger. — 12. *Lichtenfels, E. v.*, Motiv von Lundenburg, rad. von L. Fischer. — 13. *Lincke*, Tempel der Juno Lacinia, Originalradirung. — 14. *Marak*, Herbst, Originalradirung. — 15. *Marak*, Mondaufgang, Originalradirung. — 16. *Menzel, Ad.*, St. Annen-Altar der Damenstiftskirche zu München, rad. von W. Unger. — 17. *Mintrop*, Kinderfries, gest. von F. Ludy. — 18. *Neuber, Fr.*, Tochter Pharao's, gest. von Gonzenbach. — 19. *Preller, Fr.*, Prometheus, gest. v. L. Schulz. — 20. *Rembrandt*, St. Paul im Gefängniss, rad. von A. Baldinger. — 21. *Selleny, J.*, Mühlthal bei Amalfi, rad. von A. Peisker. — 22. *Tizian*, Madonna der Familie Pesaro, rad. von W. Unger. — 23. *Unger, W.*, Portrait Kaulbach's, nach einer Photographie rad. — 24. *Werner, A. v.*, Die Einigung der deutschen Stämme, vom Friese des Berliner Siegesdenkmals, rad. von J. Klaus. — 25. *Wittmer*, Portrait von J. A. Koch, gest. von Forberg.

Die zweite Sammlung (1874) ist noch zu gleichem Preise zu haben.

Kölnischer Kunstverein.

Die Herren Kupferstecher, welche in der Lage sind, bis **spätestens zum 1. Oktober 1881** ein Grabstichelblatt, dessen Gegenstand der Geschichte oder dem Volksleben angehört, herzustellen und in p. p. 2800 Exemplaren abzuliefern, wollen ihre Vorschläge bis zum **1. Juli d. J.** an uns einreichen.

Köln, den 14. Mai 1878.

Der Vorstand.

Ein tüchtiger Ciseleur,

welcher zugleich **gut zeichnen und modelliren** kann, **wird gesucht** für die **Metallwaarenfabrik von Straub & Sohn in Geislingen.** Offerten sind zu richten an **Rudolf Mosse, München,** unter **M. L. 1191.**

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien:

DIE

LEGENDE VOM LEBEN

DER

JUNGFRAU MARIA

und

ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters

von

Alwin Schultz.

gr. 8. broch. 3 Mark.

Bildet zugleich das erste Heft einer Folge kunsthistorischer Specialstudien, die unter dem Titel *„Beiträge zur Kunstgeschichte"* unter Redaktion von Dr. Herm. Lücke in meinem Verlage erscheinen wird.

Soeben erschien:

ABRISS

der

Geschichte der Baustyle

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.

gebunden in Calico M. 8,75.

Seit dem 10. Juni bin ich von meiner Reise wieder nach Wien zurückgekehrt. **C. von Lützow.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

20. Juni

Nr. 36.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Von der Pariser Weltausstellung. II. Die deutsche Kunst. — Liberat Hundertpfund †; Antoine-Laurent Dantan d. ä. †. — Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna. — Die Schack'sche Galerie in München; Alt-Nürnberg's Zerstörung. — Inserate.

Von der Pariser Weltausstellung.

II.

Die deutsche Kunst.

Der erste Eindruck, welchen die deutsche Kunstausstellung bei ihrer Eröffnung selbst auf diejenigen machte, welche ihr mit Mißtrauen oder mit geringen Erwartungen entgegen gesehen hatten, war der der Ueberraschung, der einer angenehmen Enttäuschung. Ja, das Gefühl des Stolzes konnte in unseren Herzen Platz finden, als wir sahen, daß die Meister eines gefälligen Arrangements, einer bestechenden Etalage, die Franzosen, durch die deutschen Dekorateure in jeder Hinsicht übertroffen worden waren. Während die französische Presse auf der einen Seite den ausgestellten Kunstwerken ein liebendes Verständniß entgegen brachte und ihnen fast ungetheilte Anerkennung zollte, wies sie auf der anderen auf das geschmackvolle Arrangement und die gediegene Dekoration des deutschen Saales hin. Die französischen Räume sind kahl und öde: kein Teppich bedeckt den kalten Asphaltboden, auf dem der Aufenthalt bei Regenwetter geradezu unerträglich ist, kein Divan, kein Stuhl ladet zur Ruhe ein, keine Blume erfreut das Auge, kurz, die Franzosen haben auf jeden Schmuck ihrer Ausstellungsräume verzichtet. Die Wände sind mit einem todten, kalten Grau bemalt, während der deutsche Saal mit einer dunkelrothen Tapete bekleidet ist, die etwa fünf bis sechs Fuß von der Decke durch ein kräftiges, reich gegliedertes Gesims aus schwarzem Holz abgeschlossen wird. Das Compartiment oberhalb dieses Gesimses ist mit einer dunkelgrauen Tapete bedeckt.

Der Eingang in die deutsche Abtheilung führt durch ein Portal, welches der Galerie du travail an der südöstlichen Seite des Ausstellungsgebäudes auf dem Marsfelde zugekehrt ist. Dieses Portal, ebenfalls aus schwarzem Holz, ist in den Formen einer etwas schwerfälligen, doch monumental wirkenden altdeutschen Renaissance gehalten. Das Gesims, welches die Wandfläche des Saales in zwei ungleiche Theile trennt, steht fast in organischem Zusammenhang mit dem Portal, das auch nach innen eine monumentale Ausbildung erfahren hat.

Die deutsche Komission hat ihren Salon mit Baumgruppen, persischen und türkischen Teppichen, mit Divans und italienischen Fauteuils ausstaffirt und dadurch zu dem behaglichsten Aufenthalt gemacht, den die Galerie des Beaux-Arts zu bieten hat. Nur die Engländer haben noch für einigen Comfort gesorgt. Die deutsche Kommission würde noch ein mehreres gethan haben, wenn ihr umfassendere Geldmittel zu Gebote gestanden hätten. Die bewilligten 60,000 Mark gingen aus, bevor noch alles so arrangirt war, wie ursprünglich geplant wurde.

In Folge der Theilung der Wandfläche durch das oben erwähnte Gesims ist freilich der disponible Raum beschränkt worden. Auch wurden dem Arrangement der Bilder, wie sich leicht einsehen läßt, manche Hindernisse in den Weg gelegt, die nur schwer zu überwinden waren.

Indessen sind doch so ziemlich alle Bilder untergebracht worden, welche von vornherein für die Ausstellung designirt waren. Wenn man ein Genrebild des Düsseldorfers Hertel, welches eine Knabenschule

darstellt, nachträglich ausgeschlossen hat, so geschah es aus einen vielleicht übertriebenen Zartgefühl für die Franzosen. Einer der Schüler zeigt nämlich auf einer Karte von Europa auf das wiedergewonnene Reichsland.

Man hat, um noch fernern Raum zu gewinnen, zwei große Schienen aufgestellt, die mit den Längswänden parallel laufen. Auf einem geräumigen Tische in der Mitte des Saales ist eine stattliche Anzahl illustrirter Prachtwerke ausgebreitet, welche der deutsche Buchhandel im Verein mit Deutschlands ersten Künstlern während der letzten Jahre hervorgebracht hat. Diese Werke erfreuen sich von Seiten der Besucher einer ganz besonderen Theilnahme, deren Spuren sich bereits in deutlicher Weise zeigen. Der Zustand, in welchem die Herren Verleger ihre Spenden zurückerhalten werden, wird ihnen zugleich einen Gradmesser für den Werth ihrer Verlagsartikel bieten. Denn jeder Franzose ist ein geborener Kunstkritiker.

So uneingeschränkt das Lob ist, welches wir den Arrangeuren und Dekorateuren der deutschen Ausstellung, in erster Linie dem unermüdlichen Herrn Bildhauer Gedon in München, zollen können, so wenig können wir uns mit der Auswahl der Bilder einverstanden erklären, welche die verschiedenen Kommissionen in Berlin, München, Düsseldorf, Weimar u. s. w. getroffen haben. Man wird zwar jedem Einwurf mit dem Hinweis auf die Kürze der Zeit, binnen welcher die Zusammenstellung der Bilder erfolgen mußte, zu begegnen wissen. Trotzdem halte ich unerschütterlich an der Ansicht fest, daß die deutsche Kunst auch innerhalb des gegebenen Rahmens und innerhalb der gesteckten Grenzen noch würdiger, glänzender und vielseitiger hätte vertreten sein können, als es thatsächlich der Fall ist.

Wie schon so oft, hat sich auch hier wiederum gezeigt, daß die Künstler, denen man ausschließlich die schwierige Aufgabe der Auswahl übertragen hat, einer Aufgabe nicht gewachsen waren, bei der es sich um Kritik und um organisatorisches Talent handelte. Es hätten kunstwissenschaftlich gebildete Museumsbeamte hinzugezogen werden müssen, denen das in den öffentlichen Galerien vorhandene und sonst noch disponible Bildermaterial geläufiger ist als den Künstlern, von denen sich leider nur die wenigsten mit solchen Studien beschäftigen. Statt sich einer solchen, besseren Einsicht unterzuordnen, hat man hie und da bei der Auswahl von Bildern aus öffentlichen Galerien diese Instanzen völlig ignorirt.

Die Kommission wird zunächst geltend machen, daß bei dem beschränkten Raume große Bilder, umfangreiche Kompositionen von vornherein ausgeschlossen werden mußten. Warum hat man dann aber zwei Bilder von einem Umfange ausgewählt wie Henneberg's „Jagd nach dem Glück" und Gabriel Max' „Christus am Bette der Tochter Jairi?"

Henneberg's Bild, das den Franzosen hinlänglich bekannt ist, hätte ohne Schaden fortbleiben können, und das fade Gemälde von Gabriel Max, welches noch durch einen albernen Witz — eine auf Täuschung der Masse gemalte Fliege sitzt auf dem Arme des Mädchens — verunstaltet wird, ist keineswegs dazu geeignet, die Eigenart dieses merkwürdigen Künstlers zu repräsentiren. Die Kindesmörderin oder das seltsam schauerliche Gretchen mit dem durchschnittenen Halse wären die richtigen Bilder gewesen, um den sensationslüsternen und schreckenbedürftigen Franzosen zu imponiren. Denn was man auch sagen möge, wie sehr man sich auch darauf berufen möge, die Pariser Weltausstellung sei ein internationaler Wettkampf und nicht bloß ein Schauspiel für die Franzosen und die Pariser insbesondere, das Urtheil der Franzosen über die deutsche Kunst wird immer das maßgebende sein. Ihre Presse giebt den Ton für die Provinz und für den größten Theil des Auslandes, für Belgien, Schweden, Holland, Italien und Spanien an. Wenn die Engländer den Franzosen gegenüber eine gewisse Selbständigkeit im Urtheil bewahren, so kann dieselbe der deutschen Ausstellung nur gefährlich sein. Denn die Engländer werden zum Vergleich ihren eigenen Salon heranziehen, der mit Muße vorbereitet und mit dem erdenklichsten Raffinement und der größten Sorgfalt zusammengestellt ist. Während das englische Urtheil unter solchen Umständen für die deutsche Ausstellung nur wenig günstig lauten kann, hat sich die französische Presse überwiegend günstig geäußert. Aber man darf dieses günstige Urtheil nicht überschätzen und vornehmlich seine Motive nicht verkennen. Wenn sich die Hauptorgane der Pariser Presse so freundlich über die deutsche Kunst ausgesprochen haben, so geschah es einerseits, weil die Regierung das mot d'ordre ausgegeben hatte, den Deutschen mit möglichst großer Courtoisie entgegen zu kommmen, andrerseits weil die Pariser Journale in dem vorzüglichen Arrangement der deutschen Ausstellung die ersehnte Handhabe fanden, um dem zeitweiligen Direktor der schönen Künste, Marquis von Chenevières, beizukommen, der die französischen Ausstellungsräume so jämmerlich vernachlässigt hat. Die Folge dieser Angriffe, die sich meist auf die deutsche Ausstellung beriefen, war, daß der Herr Marquis seine Entlassung nehmen mußte, noch bevor sein enfant chéri, die Ausstellung der Portraits historiques, dem Publikum präsentirt war.

Am Ende haben die Pariser Zeitungen die deutsche Kunstausstellung immer als das angesehen und beurtheilt, was sie nicht ist und sein sollte: als ein Ge-

sammtbild des Zustandes der gegenwärtigen deutschen Kunst, und danach haben sie ihr Urtheil gefällt. Das mußte die deutsche Kommission voraussehen, und danach mußte sie ihre Auswahl treffen. Die Franzosen haben die Grundsätze, welche die deutsche Kommission bei ihrer Auswahl leitete, entweder nicht gekannt oder, wenn sie sie gekannt haben, haben sie sie geflissentlich ignorirt. Aus dem Umstande, daß nur wenig Historienbilder in der deutschen Abtheilung vorhanden sind — das resultirte eben aus jener Furcht vor großen Bildern —, haben sie den Schluß gezogen, daß die große Malerei in Deutschland daniederliegt. Und damit vergleiche man die Emphase, mit welcher die Vorrede zum offiziellen Kataloge der französischen Ausstellung auf den großartigen Aufschwung hinweist, den die Historienmalerei in Frankreich seit 1870 genommen.

In der That sind die wenigen historischen Gemälde, welche die Kommission ausgewählt hat, durchaus nicht geeignet, ein günstiges Vorurtheil für die deutsche Historienmalerei zu erwecken. Wallenstein's Zug nach Eger ist eines der schwächsten Bilder Piloty's. Wie anders war der Eindruck, den sein Triumphzug des Germanicus auf der Wiener Weltausstellung machte! Für die Art und Weise, mit welcher E. v. Gebhardt religiöse Stoffe behandelt, haben die Franzosen ein ebenso geringes Verständniß, wie die meisten seiner Landsleute. Die „France", eines der gelesensten Pariser Blätter, nannte seine „Kreuzigung" einen schlechten Abklatsch von van Eyck. Gabriel Max' Auferweckung der Tochter des Jairus habe ich schon erwähnt. Es bleibt noch Knille's ideale Komposition für die Berliner Universitätsbibliothek „Plato mit seinen Schülern," Baur's „Paulus in Rom" und zwei historische Genrebilder von Carl Becker: Albrecht Dürer in Venedig und Hutten's Dichterkrönung durch Kaiser Maximilian, und damit ist die Liste der Gemälde geschlossen, welche die deutsche Historienmalerei auf der Pariser Weltausstellung zu vertreten berufen sind.

Die Münchener Künstler haben in einer an den Reichskanzler gerichteten Adresse auf die Gefahren hingewiesen, die aus einer ungenügenden Vertretung für eine Beurtheilung der deutschen Kunstthätigkeit durch fremde Nationen erwachsen können und werden. Sie haben diesen vollkommen zutreffenden Gedanken zunächst in dem Bewußtsein ausgesprochen, daß sie selbst auf der Pariser Ausstellung ungünstig vertreten sind. Mit viel größerem Rechte können sich die Berliner Künstler über eine Vernachlässigung von Seiten der Kommission beklagen. Es ist wahr, von Berlin sind ca. fünfzig Gemälde, also ein Dritttheil der Gesammtsumme, nach Paris gesandt worden. Aber man vergesse nicht, daß die Hälfte derselben der Nationalgalerie entnommen war und daß sich unter diesen 25 Bildern dreizehn der Düsseldorfer Schule angehörige und nur fünf Berliner befanden. Im Uebrigen sind auf der Münchener Ausstellung genau soviel Bilder Münchener Künstler vorhanden, wie aus Berlin geschickt worden sind. Wenn die Münchener trotzdem im Nachtheil zu sein glauben, so liegt es daran, daß einige ihrer Maler mit unverhältnißmäßig viel Bildern vertreten sind. Um die Manier Lenbach's kennen zu lernen, würden zwei oder drei seiner Portraits dem Besucher der Ausstellung genügen. Statt dessen hat man gleich ein halbes Dutzend geschickt. Auch die süßlichen Modebilder des jungen F. A. Kaulbach hätten um die Hälfte ihrer Zahl reducirt werden können.

Henneberg's „Jagd nach dem Glück" — ich komme noch einmal darauf zurück — hätte um so eher fortbleiben können, als sie den Franzosen, die den Künstler noch nicht kennen, einen falschen Maaßstab zur Beurtheilung des heimgegangenen Künstlers an die Hand giebt. Aus einer koloristischen Tendenz der Pariser Schule hervorgegangen, die heute längst überwunden ist, erscheint das Bild den Franzosen, wie ein Pariser Kritiker mit Recht bemerkt, heute ganz veraltet. Um einen richtigen Begriff von der Bedeutung des genialen Meisters zu geben, hätte man eines seiner köstlichen Campagnabilder auswählen sollen, und man hätte zugleich statt des großen Bildes ein kleines gehabt.

Ich könnte meine Kritik in dieser Art noch weiter ausdehnen, aber ich fürchte mißverstanden zu werden. Man ist gar zu schnell bei der Hand, eine solche nachträgliche Kritik als unpatriotisch zu verschreien, da wir's „so herrlich weit gebracht," will sagen, nachdem alles gut abgelaufen ist. Aber mich beseelt die Ueberzeugung, daß wir bei einer anderen Auswahl nicht bloß wie jetzt in der großen Völkerkonkurrenz mit Ehren, mit Auszeichnung bestanden, sondern daß wir einen glänzenden Sieg errungen hätten.

Die ersten Orientmaler der Welt haben sich auf dem Marsfelde Rendezvous gegeben. Die Engländer Lewis, Houghton und Dillon, die Franzosen Gerome und der schnell bekannt gewordene Leloir, der Italiener Pasini, der an Farbenreiz und Originalität die vor ihm genannten noch übertrifft. Unser Gentz, der mit diesen allen kühn in die Schranken treten kann, ist mit zwei älteren ägyptischen Bildern vertreten, die er inzwischen durch den farbenprangenden, sonnigen „Einzug des deutschen Kronprinzen in Jerusalem" überholt hat. Dieses Bild war ursprünglich für die Pariser Ausstellung designirt, ist aber dann aus allzu ängstlichen und, wie ich glaube, nicht gerechtfertigten Bedenken wieder zurückgezogen worden. Ich glaube zu wissen, daß der Kronprinz diese Bedenken nicht getheilt

hat. Sie sind hervorgegangen aus der Furcht, das Bild möchte um des Siegers von Wörth halber, der den Mittelpunkt der glänzenden Komposition bildet, eine Unbill erfahren. Aber man hatte dabei vergessen, die nationale Erziehung des Franzosen, der ein Kunstwerk, und namentlich ein solches, wie ein Heiligthum achtet, in Anschlag zu bringen. Die Bilderstürmer der Commune haben ihre Rolle ausgespielt. Dadurch daß das Gemälde unseres deutschen Orientmalers nicht auf die Ausstellung gekommen ist, hat die deutsche Kunst einen ihrer höchsten Triumphe eingebüßt, nämlich den über sämmtliche Orientmaler der Welt.

Fast alle Bilder, aus denen die deutsche Abtheilung zusammengesetzt ist, sind unseren Lesern aus häufigen Besprechungen bekannt. Nur eine verschwindend kleine Minorität ist zum ersten Male einem größeren Publikum, allerdings dem größten, das man sich wünschen kann, zur Schau gestellt. Von beiden Kategorieen gilt der Spruch, daß das Gute, was hier zu sehen ist, nicht neu und daß das Neue nicht gut ist. Eine Ausnahme bilden nur zwei von dem köstlichsten Humor gesättigte Genrebilder von L. Knaus, welche der Meister für die Pariser Weltausstellung gemalt hat. Es sind zwei Pendants, Bilder von mäßigen Umfange. Das eine führt uns in das Innere eines Trödlerkellers, der mit den reichsten Vorräthen gefüllt ist. Ein alter Jude sitzt inmitten seiner Herrlichkeiten auf einem Lehnstuhl und weiht seinen Sohn, ein pfiffig lächelndes Jüngelchen mit fuchsrothem, zierlich gekräuseltem Haar in die Mysterien des Handels mit alten Kleidern und, wie es scheint, auch mit Hasenfellen ein. Denn auf dem zweiten Bilde sehen wir den gelehrigen Adepten, wie er freudestrahlend das erste verdiente Markstück in eine schmutzige Geldtasche steckt. Vor den Füßen des zukünftigen Millionärs liegt ein Hasenfell, welches uns die Provenienz des ersten Verdienstes erklärt. Beide Bilder kranken nicht an jener Maniertheit, die wir leider an den letzten Schöpfungen des einzigen Meisters bemerkten. Der Fleischton ist weder zu lederfarben noch zu gelb. Ueberhaupt zeigt die malerische Seite der beiden Bilder den Meister, besonders in dem wunderbar duftigen, für den Keller so ungemein charakteristischen Gesammtton des ersten Bildes, auf der Höhe seines Könnens. Bilder von einem gleich frischen, gleich fesselnden Humor giebt es auf der ganzen Weltausstellung nicht wieder, und das ist wenigstens einer der Siege, der uns nicht entgangen ist.

Der Humor und die Familie — das sind die Pole, um die sich das Interesse der Franzosen an den deutschen Bildern concentrirt. Das Kinderfest, das Leichenbegängniß in Thüringen und jene beiden, oben geschilderten Pendants von Knaus, die Grenadiere von Potsdam, die mit den Kindermädchen scherzen, von F. Werner, dessen malerische Technik den Franzosen ohnehin sympathisch ist, ein bekümmertes Elternpaar am Krankenbette ihres Lieblings von Hildebrandt (Karlsruhe), zwei Familienporträts von Gustav Richter, Meyerheim's Tanz in der Wildenbude, diese Bilder waren vom Tage der Eröffnung an die erklärten Lieblinge des Publikums. Dazu gesellte sich Bokelmann's Zusammenbruch einer Volksbank, ein Bild, welches mit großen Erfolg an das Interesse des Tages appellirt, und eine Gesellschaft von Bauern vor dem Münchener Leibl, an welcher die Pariser die Qualitäten eines Holbein entdecken wollten. Der bekanntlich in Paris ansässige, belgische Maler Stevens bot sofort 6000 Frcs. für das Bild.

Von plastischen Werken sind etwa zwanzig vorhanden, an ihrer Spitze die Meisterwerke von Reinhold Begas: Der Raub der Sabinerin, Merkur und Psyche und die Menzelbüste, drei Bildwerke, von denen die beiden ersten kaum in der französischen Skulpturen-Abtheilung Seitenstücke finden, während das letzte überhaupt sans comparaison ist. Neu war mir ein Grabmonument von Wagemüller, eine edle weibliche Gestalt auf einem Sarkophage sitzend, die einen Palmenzweig auf denselben niederlegt, und neben ihr ein trauernder Genius, ein Werk, das um so eher Beifall finden mußte, als es in der Conception mit den Grabdenkmälern verwandt ist, die in Frankreich und Italien am meisten beliebt sind, und der Adam von Adolf Hildebrandt, jenem Künstler, der 1873 in Wien durch seinen Hirtenknaben, welcher jetzt auch in Paris zu sehen ist, ungewöhnliches Aufsehen erregt. Die Hoffnungen, die man damals auf ihn setzte, hat der Künstler durch seinen Adam nicht erfüllt. Derselbe, ein vierschrötiger Geselle mit dickem Kopf, ist halb Donatello, halb dem griechischen Typus nachgebildet, den man für den Kanon des Polyklet hält. In gewisser Hinsicht hat sich der Künstler eines so derben Naturalismus beflissen, daß die Kommission sich genöthigt sah, den Adam dem Schutze eines dichtbelaubten Baumes anzuvertrauen.

Adolf Rosenberg.

Nekrolog.

E. v. H. **Liberat Hundertpfund,** dessen am 28. März in seiner Vaterstadt Bregrenz erfolgten Tod wir gemeldet haben, war am 11. Nov. 1806 geboren. Seine Eltern, wackere Schusters-Eheleute, bestimmten ihn für den geistlichen Stand, gaben aber seiner Neigung für die Kunst nach, als es sich zeigte, daß er über dem Zeichenunterricht alle anderen Fächer der Realschule vernachlässigte, und ließen ihn, obgleich sie ihm die ausreichenden Mittel nicht gewähren konnten, 1822 nach Wien ziehen. Die Anfangs fast trostlosen

Verhältnisse, in die er hier gerieth, konnten ihn nicht abschrecken. Einige Aufmunterung fand er in der Bekanntschaft mit dem Maler Gebhard Flatz aus Wolfurt, der ihm nach seinen eigenen Worten „Erzieher, Meister und Freund" wurde und seinen Eintritt in die Akademie ermöglichte. Die Freunde, von ihren Mitschülern „die Unzertrennlichen" genannt, mußten durch Unterrichtgeben nebenbei die Mittel für ihr eigenes Studium erwerben, das sie mit Feuereifer fortsetzten. Trotzdem brachte Hundertpfund bei einer Erkrankung seines Vaters noch das Opfer, dessen Handwerk in Wien zu erlernen, um beim Todesfall des Vaters sein Geschäft zum Unterhalt der Seinen fortführen zu können, bis der nächstälteste Bruder dazu fähig würde. Die Genesung des Vaters überhob ihn jedoch weiterer Zeitopfer, und 1828 zogen die Freunde, welche sogar gemeinschaftliche Kasse und Quartier hielten, nach Bregenz, wo sie die ersten Altarbilder malten. Mangel an Verdienst zwang sie hier bald sich zu trennen. Flatz ging nach Innsbruck, Hundertpfund erwarb sich durch das Malen von Miniatur- und Oelporträts die Mittel, 1832 nach München überzusiedeln und traf bei dem Miniaturmaler Thugut mit seinen Wiener Studienfreunden Moriz v. Schwind, J. Binder, J. Schaller u. A. in häufigem Verkehre zusammen. Ein halbes Jahr lang malte er nur Studienköpfe nach dem Modell und unentgeltlich Porträts, bis das Schwinden seiner Mittel ihn zwang, nach Verdienst zu suchen. In seinen handschriftlichen Notizen ist dieser Wendepunkt am Besten geschildert: „Die Noth hat mich gezwungen, endlich ein Porträt im Münchener Kunstvereine auszustellen. Die Noth war aber so groß, daß meine ganze Baarschaft nur noch aus einigen Kreuzern bestand und ich mir nicht getraute, bei Freunden Geld aufzunehmen, weil sich keine Aussicht auf Verdienst für mich in München zeigte. Das ausgestellte Porträt malte ich zu diesem Zwecke unentgeltlich. Es war das Bild des Vereinsdieners; denn diesen kannte jedes Mitglied. Als sich nach einigen Tagen noch Niemand meldete, um sich malen zu lassen, entschloß ich mich von München abzureisen und wieder von Ort zu Ort Porträts zu malen, wie ich es früher in Vorarlberg gethan hatte. Schulden hatte ich keine; aber auch sonst nichts mehr, und war fest entschlossen, gleich Morgen abzureisen. Ich schlief die Nacht sehr wenig, Kummer und Sorgen versagten mir lange den Schlaf, endlich gegen Morgen schlief ich ein und schlief bis in den Tag hinein. Es mochte etwa 10 oder 11 Uhr gewesen sein, als Jemand bei mir anklopfte und ein alter Herr hereintrat. Ich lag noch im Bette und entschuldigte mich so gut als ich konnte. Ich meine ihm gesagt zu haben, daß mir nicht wohl sei, — es war mir aber auch gar nicht wohl in meiner Lage. — Ich wollte aufstehen und ersuchte ihn indessen in's Arbeitszimmer zu gehen. Er aber blieb und ließ mich nicht aufstehen: „Sie sind wohl der Maler Hundertpfund?" und als ich dieß bejahte, fragte er, ob ich ihn malen wolle! — Gott sei Dank, — war mein erster Gedanke, — das ist Hilfe von oben zur rechten Zeit! — Er fragte weiter, wie viel ich für ein lebensgroßes Brustbild bezahlen lasse, und ich verlangte nur zwei Louisd'or. „Ei davon ist keine Rede, das ist nichts." — Da dachte ich, daß es ihm zu viel vorkomme und sagte schnell darauf, ich hätte nie ein solches Bild billiger gemalt und riskirte trotz meiner üblen Lage, daß aus dieser ersten Bestellung nichts werde. — Der Künstlerstolz war obenauf. — Als er das an mir bemerkte, sagte er: „Zwei Louisd'or sind für ihre Porträts zu wenig, es werden sechs dafür bezahlt." Weil er mich aber nicht länger in dieser Spannung lassen wollte, erklärte er den Sachverhalt, zog den Brief heraus und sagte: Se. Maj. der König sendet mich zu Ihnen, um mich für ihn durch Sie malen zu lassen." — Der Inhalt des Briefes lautete: „Mein lieber Dillis! gehen Sie zu Maler Hundertpfund Nr. 21 erster Stock in der Glücksstraße, und lassen Sie sich für mich malen. Ihr wohlgewogener Ludwig." — Das Porträt des Galeriedirektors v. Dillis zog viele andere Bestellungen von Porträts und größeren Familienbildern nach sich und ermöglichten es dem Künstler, sich weiter auszubilden, namentlich im Studium der Niederländer, bei dem ihm Dillis ein wohlwollender Berather wurde. In dieser Zeit fertigte er auch eine Reihe guter Genrebilder. Als Zeichen setzte er 100 ℔. Seine Fertigkeit im Primamalen verschaffte ihm die Anerkennung der damaligen ersten Künstler in München, Cornelius an der Spitze. Jene Meister der strengen Form waren gegenüber der technischen Fertigkeit vielleicht toleranter, als sie selbst von der heutigen Künstlergeneration betrachtet werden. Hundertpfund's Porträts galten als die natürlichsten und bestgemalten. Mitten aus seiner hoffnungsvollen Kunstthätigkeit wurde jetzt Hundertpfund durch die Liebe zu einer Faßmalerstochter abgezogen, deren Vater nur einen Schwiegersohn seines Standes wollte. Hundertpfund lernte nun fassen und vergolden; aber nach einem geopferten Jahre mußte er das geliebte Mädchen dennoch an der Hand eines Andern sehen. In München wollte er nicht mehr bleiben und ging 1835 nach Augsburg, um auf Dillis' Anrathen das Porträt des Galerie-Conservators Eigner zu malen, das jetzt im Museum daselbst aufgestellt ist, und ein Familienbild des Antiquars Fidelis Butsch, wodurch ihm viele Aufträge wurden, unter welchen die des Bischofs Albert Rieg, zwei Altarblätter: „Christus am Oelberg" und „Petrus auf dem Meere bei Tiberias", seinen ferneren Wirkungskreis bestimmten. Er widmete sich von da an ganz der religiösen Malerei, lieferte viele Altarbilder und malte mehrere Kirchen al fresco aus, die erste im Jahre 1839. Bei seinen annehmlich gestalteten Verhältnissen konnte er einen längst gehegten Wunsch ausführen und seine Erfahrungen in der Maltechnik durch ein Buch: „Die Malerei auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze zurückgeführt", das im Verlage der J. Walch'schen Kunsthandlung in Augsburg 1847 herauskam, veröffentlichen. Das Werk, das auf die Farbengegensätze begründet ist, machte damals großes Aufsehen und wurde namentlich bei der Münchener Akademie in der Schwindschule wie auch in der von Schlotthauer als Lehrmittel aufgestellt. Außerdem befaßte er sich eifrig mit glücklichen Versuchen in der Glasmalerei. Maschinenfabrikant Reichenbach in Augsburg, geboren in Eisleben, der mit mehreren gleichgesinnten Bürgern Augsburgs 558 Gulden zur Stiftung eines Glasgemäldes für die St. Annenkirche in Eisleben zusammenbrachte, übertrug Hundertpfund den Auftrag der Ausführung, die ihm auch glücklich gelang. Der mittlere Theil des Fensters stellt die Taufe Christi dar.

Zur Rechten des Beschauers neben Jesu steht Johannes der Täufer, auf der linken (Süd)-Seite Elias. Oben schwebt der heilige Geist, unten steht als Inschrift: „Von Bürgern Augsburgs gestiftet 1854." In der „Geschichte der St. Annenkirche zu Eisleben" von Theodor Heine, die dort 1861 erschien, ist das Bild eingehend gewürdigt. Es erübrigt nur noch, einige Worte von Hundertpfund's liebenswürdigem Charakter zu sagen. Mit tiefreligiöser Gesinnung verband er eine Heiterkeit, die ihn in jedem Kreise willkommen machte. Leider entzog ihm ein Nachlassen des Gehörs in späteren Jahren die geselligen Freuden, und nach 42 jährigem Aufenthalt in Augsburg kehrte er vor zwei Jahren nach Bregenz zurück, um in der Heimath und im Kreise lieber Verwandten seine Tage zu beschließen. Er bestieg noch rüstig die Berge der Umgegend, malte fleißig und freute sich des brieflichen Verkehrs mit seinen alten Freunden. Bei aller Ergebenheit, mit der er seinem Ende entgegensah, bedauerte er nur, zwei auf der Staffelei stehende Bilder nicht mehr vollenden zu können.

Todesfälle.

Der Bildhauer **Antoine-Laurent Dantan** der ältere, geboren den 8. Dezember 1798 zu Saint-Cloud, starb daselbst am 25. Mai.

Kunsthandel.

B. **Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna** erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloß sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nunmehr glücklich zu Ende geführt hat. Mit rühmenswerther Hingabe und wahrhaft überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesammtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und sich dadurch die verdiente Anerkennung aller Kenner und Kunstfreunde erworben. Die Verlagshandlung hat durch einen äußerst niedrigen Preis dessen Anschaffung möglichst erleichtert. So bietet dieselbe den Kunstvereinen den weißen Abdruck, dessen Ladenpreis 45 Mark beträgt, zu 30 Mark und den chinesischen (Ladenpreis 60 Mark) zu 40 Mark an.

Vermischte Nachrichten.

O. **Die Schack'sche Galerie in München** wurde kürzlich durch drei neue Kopien aus Venedig bereichert. Wenn wir dieser Bereicherung Erwähnung thun, so geschieht es einerseits der außergewöhnlichen Größe der einen Kopie halber, anderseits der künstlerischen Bedeutung wegen, welche dieser Kopienauftrag von Seiten des Grafen Schack in sich schließt. Wenn es auch seit Jahren bekannt ist, in welch großartiger Weise der hochherzige Kunstfreund die Kopiensammlung seiner schönen Galerie erweitert hat, so legt doch dieses neueste Unternehmen ganz besonderes Zeugniß seiner Kühnheit ab, indem es sich um eine originalgroße Wiedergabe der größten in Venedig befindlichen Leinwand Tizian's handelte, welche zugleich eine seiner bedeutendsten Schöpfungen genannt werden muß. Wir meinen damit den „ersten Tempelgang Maria's", weltbekannt als eine der Zierden der Accademia di belle arti. Wird auch die ebendaselbst befindliche Himmelfahrt der Maria als höchste dem Tizian gewordene himmlische Offenbarung, als sein schönstes Bild gepriesen, so hat doch die Darstellung des ersten Tempelganges, der frommen Legende aus dem Kinderleben der Madonna, ihre unendlich anziehende Wirkung auf Alle nie verfehlt und wurde von Seiten der Künstler und Kenner aus mancherlei Gründen oft fast der genannten „Assunta" vorgezogen. So reifte denn auch im Grafen Schack der Entschluß, dieses 27' lange und 14' hohe Bild in gleicher Größe von A. Wolf kopiren zu lassen. Nach 15 Monaten anhaltender Arbeit wurde dem Besteller die Freude zu Theil, die Kopie in München ausstellen zu können. Hoffen wir, daß der Eindruck, welchen die Kopie in München macht, der vielen Mühe entspreche, welche der Kopist auf Anfertigung derselben verwendet hat, und daß die Räumlichkeiten des Aufstellungsortes dem Beschauer jenen Abstand gewähren, welchen die Größe der Bildfläche erheischt! Von den beiden andern Kopien stellt die eine ein ganz besonders schönes in Bassano befindliches Gemälde von Giacomo Bassano dar, die Taufe der heiligen Lucilla, die andere ein Fresco von Paolo Veronese in der Villa zu Maser. Beweist die erstere, wie Unrecht wir dem Bassano thun, wenn wir ihn vierten und fünften Rangs rangiren, so sehen wir in der Geburt des Amor von Paolo, mit welch beneidenswerther Freiheit jene Meister verfahren durften bei mythologischen Gegenständen selbst im Hause eines gestrengen Patriarchen von Aquileja. Wie wir hören, trägt sich Graf v. Schack noch mit großen Plänen auf Kopien von wenig bekannten Hauptbildern außervenezianischer Meister, welche abseits von der Verkehrsstraße ihre Werke schufen und weniger gewürdigt sind, als ihre Bedeutung verlangte. Zunächst jedoch soll das herrliche Bild von Palma vecchio in Vicenza in Angriff genommen werden.

R. B. **Die Stadt Nürnberg**, deren unregelmäßig angelegte Straßen durch die Fülle ihrer aus alter Zeit noch erhaltenen charakteristischen und meist auch schönen architektonischen Einzelheiten, Erker (Chörlein), Dacherker, Giebel, Hof-Anlagen, Brunnen, Statuen, Reliefs &c., so malerisch und für den Kunstfreund so sehr anziehend ist, verliert von diesen ihren Eigenthümlichkeiten mit jedem Tage mehr und mehr. Die imposante Stadt-Befestigung, welche das Ganze in würdigster Weise einschloß und zu einem einheitlichen Ganzen machte, geht ihrem Untergange durch kräftige Menschenhände mit Riesenschritten entgegen. Die alten Wohnhäuser, welche mit ihrem Luxus an Raum nicht mehr „rentabel" sind, werden abgebrochen und durch neue, moderne Miethkasernen ersetzt. Daß dabei die alten interessanten Einzelheiten verschwinden, nur ganz ausnahmsweise erhalten, dann aber freilich so sehr „verbessert" werden, daß ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten verloren gehen, versteht sich natürlich von selbst. Modernen Fortschritt nennt man das! — Daß Einzelnes davon in das Germanische Museum „gerettet" wird, ändert an der Sache nichts und ist ein sehr kläglicher Ersatz. Nur die Kunst, welche auf Markt und Gassen alle Tage und zu aller Welt spricht, wirkt veredelnd auf das Volk. Im Museum sucht sie nur, wer Interesse dafür schon hat. — Fast in jeder Woche wird irgend ein altes Chörlein abgetragen und zerschlagen, eine Madonnen-Statue von ihrem Platze an der Ecke des Hauses entfernt, ein Dacherker abgenommen, und so entsteht nach und nach aus dem alten historisch und künstlerisch interessanten Nürnberg eine neue moderne Stadt, welche eben so langweilig und nüchtern wird, wie die meisten andern Mittel-Städte Deutschlands. — Abgesehen von diesen vielen Kleinigkeiten, welche aber in ihrer Gesammtheit ein großes Bild von höchstem Reiz bilden, wird Nürnberg binnen Kurzem auch eine der anziehendsten bedeutenderen Sehenswürdigkeiten für die durchreisenden Fremden verlieren. Die weltbekannte Fleischmann'sche Fabrik muß nämlich ihr so höchst malerisches und auf jeden Unbefangenen anregend wirkendes Lokal in dem schönen alten „Tucherschen Landhause" in der Hirschel-Gasse, welches sie seit 44 Jahren gemiethet hat, verlassen. Es geht also das interessante und wirksame, historisch gewordene Zusammenwirken von Lokal und Ausstattung verloren. Herr Fleischmann zieht nun in sein eigenes, ebenfalls in der Hirschel-Gasse gelegenes Haus, welches auch schön vertäfelte Zimmer besitzt, und ist bestrebt auch sein neues Lokal in würdiger Weise zu dekoriren. Wie es ihm gelingen wird, müssen wir abwarten.

Bekanntmachung, die Ausstellungen der Kunstvereine

zu

Danzig, Königsberg i. Pr., Stettin und Breslau

und der damit verbundenen Kunstvereine

zu

Elbing und Görlitz

in den Jahren 1878/79 betreffend.

Die Kunstvereine zu **Danzig, Königsberg in Pr., Stettin** und **Breslau,** welchen sich in naher Gemeinschaft die Kunstvereine zu Elbing und Görlitz angeschlossen haben, werden wiederum in der Zeit **vom 1. Dezember 1878** bis **Mitte August 1879** nach der oben angegebenen Reihenfolge der Städte unmittelbar auf einander stattfindende Kunstausstellungen veranstalten.

Den geehrten Künstlern, welche die Ausstellungen mit ihren Werken zu beschicken geneigt sind, werden folgende Bedingungen zur gefälligen Beachtung empfohlen:

1) Alle an die Kunstvereine zu richtende Schreiben sind zu frankiren.

2) In Ermangelung einer bei Uebersendung der Kunstwerke ausdrücklich ausgesprochenen entgegengesetzten Bestimmung gilt als Regel, daß die zu den Ausstellungen gegebenen Sachen den Cyklus vollständig durchlaufen, daher denn auch keine der oben bezeichneten Reihenfolge der Ausstellungen widersprechende Anordnung zu berücksichtigen möglich bleiben wird. Die Ausstellungen beginnen
in Danzig . . . . . den **1. Dezember** 1878
„ Königsberg . . . . „ **2. Februar** 1879
„ Stettin und Elbing . „ **22. März** 1879
„ Breslau . . . . . **Anfangs Mai** 1879, und schließt sich an Letztere die Ausstellung zu Görlitz, welche Mitte August endigt.

Die zu diesen Ausstellungen bestimmten Gemälde sind daher einzusenden:
An den Inspektor der Königl. Akademie in Berlin bis zum **15. November 1878,** oder spätestens an den Kunstverein in Danzig bis zum **25. November 1878,** an den Kunstverein in Königsberg bis zum **28. Januar 1879,** an den Kunstverein in Stettin bis zum **13. März 1879,** an den Kunstverein zu Breslau dürfen dagegen Einsendungen ohne besondere Rückfrage bei demselben nicht mehr erfolgen.

3) Die Gemälde müssen unumgänglich an die sie enthaltenden Kisten mit Schrauben befestigt, die Kisten aber nicht nur zugeschraubt, sondern auch über den Fugen mit starkem Papier verklebt werden. — Bei solchen Bildern, welche an den Deckeln oder den Seitenwänden der Kisten zur Raumersparung mit Schrauben befestigt werden, ist es durchaus erforderlich, dieselben noch außerdem durch Kreuzgurte gegen das Herabfallen zu sichern. Bei Sammelkisten soll außer den am Deckel und Boden angeschraubten Bildern höchstens noch eine Zwischenschicht zulässig sein. Unnöthiges Gewicht, also zu schwere Rahmen und Kisten, ist zu vermeiden, dessen ohngeachtet aber muß die Kiste stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden.

Ein Zettel mit Angabe des Malers, des äußersten Preises oder Werthes und des dargestellten Gegenstandes, welcher bei Landschaften und Genrebildern mit besonderer Genauigkeit anzugeben sein wird, ist an den Blendrahmen, oder an der Rückseite des Hauptrahmens der Gemälde zu befestigen. — Wo diese Vorschrift nicht beachtet wird, trägt der Uebersender jeden Nachtheil, der durch etwaige Beschädigung oder Verwechselung geschehen könnte.

4) Kopien bleiben unbedingt von den Ausstellungen ausgeschlossen.
Gemälde, welche schon in einer früheren Ausstellung der östlichen Kunstvereine sich befunden haben, werden nicht zum zweiten Mal angenommen, vielmehr dem Einsender, unter Nachnahme der Kosten der zweiten Einsendung, auf seine Kosten wieder zurückgeschickt.

5) Die Frachtkosten bezahlt der die Kunstwerke empfangende Verein, jedoch mit Ausnahme der Postsendungen, welche letztere nur portofrei angenommen werden. **Nachnahmen für Kisten, Verpackung, Versicherung und sonstige Spesen werden unbedingt nicht vergütigt, eben so wenig die Kosten für Lokaltransport.** Kunstwerke, welche mit solchen Nachnahmen belastet ankommen, werden nicht eher zur Ausstellung zugelassen, bis diese Auslagen dem betreffenden Verein vergütigt sind. Erfolgt die Erstattung dieser Kosten nicht umgehend, so werden die Sendungen unter Nachnahme aller Kosten zurückgesendet. Bei Sendungen, die als Eilgut eingehen, trägt der Absender die Hälfte der Frachtkosten, vorausgesetzt, daß nicht von dem betreffenden Vereine für solche Sendungen die Uebernahme der ganzen Kosten ausdrücklich in Aussicht gestellt worden ist.

6) Dem betheiligten Vereine muß vor der Absendung der Kunstwerke durch Fracht davon durch die Post eine kurze Benachrichtigung mit Angabe der Größe der Kunstwerke und der Signatur der Kiste dergestalt zeitig gegeben werden, daß nach dem gewöhnlichen Postenlaufe noch hinreichende Zeit für den betheiligten Verein bleibt, um die zur Sache gehörigen Verfügungen zu treffen.

7) Künstler und Privatpersonen, die von den Vereinen nicht aufgefordert sind, müssen sich wegen der Uebersendung zuvörderst an dieselben wenden; alle directen Sendungen ohne diese Vermittelung gehen auf Kosten der Herren Einsender.

8) Die östlichen Kunstvereine verpflichten sich, die Kunstwerke sowohl auf dem Transport, als während der Ausstellungen nach dem von dem Eigenthümer angegebenen Werthe gegen Feuersgefahr zu versichern und im Falle eines Unglücks den Künstlern und Besitzern die eingehenden Versicherungssummen sofort auszuzahlen. Eine weitere Verpflichtung oder Gewährleistung wird von den Vereinen nicht übernommen.

9) Das Oeffnen und Schließen der Kisten erfolgt in Gegenwart eines Künstlers und zweier Vorstands- oder Vereinsmitglieder, als Urkundspersonen. Ueber etwa wahrgenommene Beschädigungen der verpackt gewesenen Kunstgegenstände wird ein besonderes Protokoll aufgenommen, von den Urkundspersonen unterzeichnet, und muß dieses der Zusender als Beweis gegen sich gelten lassen.

10) Der Ankauf der Kunstwerke wird dem betreffenden Künstler von demjenigen Einzelverein, bei welchem derselbe stattgehabt hat, sofort angezeigt und hiernächst auch von diesem alsbald oder gleich nach Beendigung der Ausstellung die Zahlung geleistet. Den Künstlern ist es dagegen nicht gestattet, an den Orten der Ausstellung Privatverkäufe, sei es directe oder durch Vermittler vornehmen zu lassen, indem das Verkaufsrecht der ausgestellten Kunstgegenstände lediglich nur den Vereinsvorständen zusteht.

11) Die Rücksendung der eingesandten Kunstgegenstände erfolgt binnen 14 Tagen nach Beendigung der Ausstellung in Breslau. Da aber der Kunstverein zu Görlitz den verbundenen vier Vereinen sich in so fern angeschlossen hat, als derselbe den größten Theil der in Breslau befindlichen Bilder Anfangs Juli zu einer eigenen vierwöchentlichen Ausstellung erhält, so ist die Rücksendung der nicht angekauften Bilder erst im Allgemeinen Ende August zu erwarten. Nach Ablauf von 3 Monaten, von diesem Zeitpunkt an, hört für die Kunstvereine jede Haftung für nicht zurückerhaltene Gegenstände auf, daher denn etwaige Reklamationen in dieser Beziehung binnen der bezeichneten Frist angemeldet werden müssen.

Im Juni 1878.

Der Haupt-Geschäftsführer der östlichen Kunstvereine

Dr. v. Goßler,

Kanzler des Königreichs Preußen und
erster Präsident des Ostpreuß. Tribunals zu Königsberg.

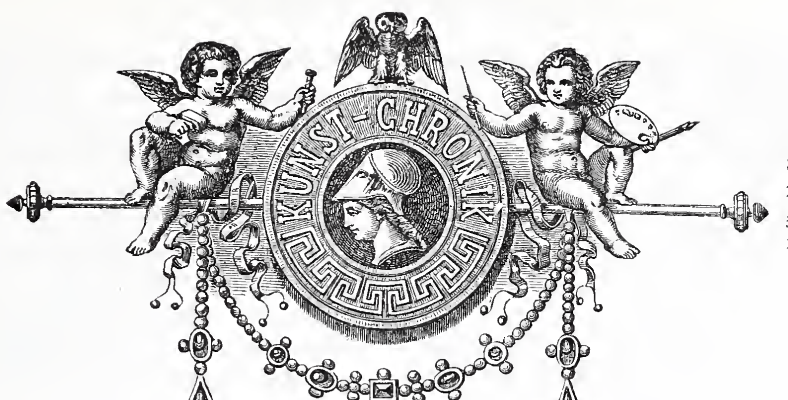
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

27. Juni



Nr. 37.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. II. — Preller-Ausstellung in Weimar. — Seubert's Allgemeines Künstlerlexikon, I. Band; Holland, Graf Pocci; Bädeker's Reisehandbücher. — Georg Schwer †; Franz Maria Ingenmey †. — Medailleur H. Wittig in Rom; Restauration der Katharinenkirche zu Oppenheim; Ausbau der Florentiner Domfaçade; Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

II.

Das Porträt ist, wie gewöhnlich, numerisch stark vertreten, als bemerkenswerth kann aber kein einziges der ausgestellten Bildnisse bezeichnet werden. Lenbach, v. Angeli und Makart, welche in früheren Jahren Leistungen im Porträtfache beizusteuern pflegten, die nach der einen oder anderen Richtung Anlaß zur Debatte boten, haben sich heuer gänzlich fern gehalten; von Canon finden wir drei Bildnisse, die durch ihren bürgerlichen Habitus von den im Vorjahre ausgestellten Paradeporträts auffallend, jedoch durchaus nicht zu ihrem Nachtheile abstechen. Franz Rumpler, ein begabter junger Künstler, welcher von der Palette Makart's gerade soviel genascht hat, als ihm zuträglich war, ist durch vier Kinderporträts in ganzen Figuren sehr glücklich vertreten. Freie Auffassung und anmuthige Stellung der Originale, passende und geschmackvolle Wahl des Beiwerks, korrekte Zeichnung und elegante, solide Farbengebung zeichnen alle diese Bilder aus; es belebt sie ein genrehafter Zug, welcher insbesondere dem Porträt eines reizenden Mädchens mit pikantem Ausdruck und etwas altklug in die Welt guckenden Rehaugen innewohnt. Genrehaft ist auch ein großes Bild von Rudolph Huber, das zwei Knaben und einen Pony darstellt; wenn das trefflich gemalte Thier den Hauptanziehungspunkt der Gruppe bildet, obschon die Kinder recht lebendig hingestellt sind, so beweist das nur, daß der Künstler auf der Domäne des Thierstücks eigentlich zu Hause ist. Von charakteristischer, fast monumentaler Wirkung ist das im Staatsauftrage von Griepenkerl gemalte Porträt des Vize-Admirals von Wüllerstorff-Urbair, unter dessen Kommando die österreichische Fregatte „Novara", mit dem unvergeßlichen Selleny am Bord, ihre für die Kunst und die Wissenschaft gleich fruchtbare Weltumseglung gemacht hat.

Das Porträt des Admirals ist in passender Weise so postirt, daß es auf zwei schöne Marinen blickt. Die eine rührt von Courant in Paris her, welcher in Havre, seiner Vaterstadt, von Kindheit auf mit dem Elemente vertraut geworden ist, das er so meisterhaft schildert. Trotz der Einfachheit des Motives fesselt uns sein Seebild, in welchem die kalte graue Luft eines unfreundlichen, windigen Tages auf offener See nicht minder charakteristisch zur Anschauung gebracht ist, als die weißlich schäumende Gischt der Wellenkämme und die in's Grüne und Graue schillernden unheimlichen Wassertiefen. Auch die Laudratte Robert Ruß hat ein schön kolorirtes Seebild von bedeutender malerischer Wirkung geliefert; nur läßt sich nicht verkennen, daß dieser „Strand von Helgoland" in dem Theile, welcher der terra firma angehört, besser gelungen ist, als in der eigentlichen Wasserpartie. Von den sonstigen Marinen verdient bloß ein älteres Bild von Andreas Achenbach „Meeresstrand", das die sattsam bekannten malerischen Qualitäten dieses Meisters aufweist, besonders erwähnt zu werden.

Die Landschaft hatte man zur Zeit der Jahresausstellung außerhalb des Künstlerhauses aufzusuchen, um an wahrhaft bedeutenden und interessanten Leistungen sich zu erfreuen. Von Jos. Hoffmann war in seinem Atelier in der Akademie der bildenden Künste

eine reiche Auswahl seiner Reisestudien dem Publikum zugänglich gemacht worden, welches auch eifrig von der Gelegenheit Gebrauch machte, eine Fülle der schönsten landschaftlichen Motive in meisterhafter Darstellung kennen zu lernen. Da konnte man von dem ägäischen Meere bis an den Strand der Nordsee wandern und hatte die Treue, Feinfühligkeit und Schärfe zu bewundern, mit welcher der Künstler oft durch die allereinfachsten Mittel den dargestellten Naturbildern gerecht zu werden verstanden. Von den zwei Landschaftsbildern Hoffmann's, die das Künstlerhaus enthielt, fesselte uns insbesondere der „Urwald" durch die phantasievolle Gestaltung und markige Durchführung des Vorwurfes. Der sehr begabte Wiener Landschafter E. J. Schindler segelt immer mehr in französischem Fahrwasser; an poetischer Empfindung und Phantasiefülle überragt er die meisten Franzosen seiner Richtung, an technischer Bravour aber erreicht er die wenigsten. Ueber seiner Abend- und in höherem Grade noch über seiner „Praterstudie" ruht der Zauber einer tiefen und eigenartigen Naturempfindung; nur muß der Beschauer gar Vieles, was der Künstler nicht voll auszudrücken vermochte, ergänzen, um ein vollwirkendes Bild davonzutragen. Immerhin hat Schindler Berechtigung, Schule zu bilden und wir sehen es nicht ungern, daß die talentvolle Tina Blau und der nicht minder begabte Hugo Darnaut sich Schindler zum Vorbilde nehmen; nur sollte die Erstgenannte, die ihre Arbeiten seit Jahren ausstellt, jetzt schon mehr Selbständigkeit an den Tag legen. Halauska hat ein reizendes Motiv „aus dem Wiener Walde" sehr anmuthig dargestellt. Die Alpenlandschaft aus dem Kaprunerthale von Munsch leidet unter dem Eindrucke der prächtigen Hochgebirgsbilder aus jener Gegend, welche Obermüllner kürzlich für den Reichsminister von Hofmann ausgeführt hat und die jetzt in Paris die Ausstellung der Wiener Section des Alpenvereins zieren. Von Remi von Haanen finden wir eine sehr fein gestimmte und virtuos gemalte „holländische Canal-Landschaft", die sich vortheilhaft von seinen vielen fabriksmäßigen Bildern unterscheidet, welche man in der Regel zu sehen bekömmt. Eduard von Lichtenfels hat im Auftrage des Fürsten Liechtenstein zwei Landschaftsbilder aus dessen Domäne Lundenburg gemalt, denen Reiz der Stimmung und Virtuosität der Durchführung gleichmäßig nachzurühmen sind. Das Gleiche gilt von der „Herbststimmung" Ludwig Willroider's, eines in München ansäßigen jungen Künstlers aus Oesterreich, der auch die Radirnadel gar wacker führt. Die „Lüneburger Haide" von Eugen Bracht in Karlsruhe wird dadurch, daß der Maler sie mit Franzosen aus der Invasionszeit staffirt hat, weder interessanter noch anmuthender. Gut gestimmt und tüchtig durchgeführt ist die große Abendlandschaft aus dem Lahnthale von Rodde in Weimar.

Auf dem Gebiete der Plastik ist bloß eine vornehm aufgefaßte, wirkungsvoll herausgearbeitete Porträtbüste von Viktor Tilgner hervorzuheben, dann das Original-Modell eines von Jos. Tautenhayn im Auftrage des österreichischen Kaisers für die Pariser Ausstellung ausgeführten Schildes. Auf demselben ist der Kampf der Kentauren mit den Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos zur Darstellung gebracht und die wohl erwogene, zweckmäßig disponirte Komposition verdient nicht minder Anerkennung, als die der Antike glücklich nachempfundene Bildung der Gestalten. Zwei Modelle von Statuen, die zum Schmucke des neuen Wiener Rathhauses bestimmt sind, beweisen leider, daß die Auswahl keine besonders glückliche gewesen; als Entschuldigung kann das betreffende Komité jedoch geltend machen, daß das Resultat der Konkurrenz nicht viel tröstlicher ausgefallen war, als die meisten modernen Preisausschreibungen für Arbeiten auf dem Gebiete der Plastik.

Unter den Aquarellen ragt Passini's „Venetianische Obstverkäuferin" durch die sattsam bekannten künstlerischen Qualitäten dieses Meisters der Wasserfarbe hervor; es ist kaum möglich, einen so einfachen Gegenstand anziehender zu gestalten, als dies hier geschehen. Durch eine treffliche Vedute aus Nürnberg und durch eine landschaftliche Studie ist Rudolf Alt vertreten. In vier Naturstudien zeigt sich Ed. v. Lichtenfels auch als tüchtiger Aquarellist. Einige Aquarelle aus Dalmatien von Perko verrathen hübsche Begabung. Großes Interesse nimmt eine Serie von etwa sechzig Aquarellen in Anspruch, welche Edgar Meyer, ein aus Tirol gebürtiger junger Künstler, der seine künstlerische Ausbildung der Düsseldorfer Akademie verdankt, ausgestellt hat. Es sind dies theils architektonische, theils landschaftliche Veduten aus Italien und Tirol, welche in gleich feiner Empfindung und technischer Meisterschaft zur Darstellung gelangten. Der Künstler arbeitet seine Blätter in der Art Hildebrandt's; ohne viel zu konturiren, schreibt er das Naturbild mit dem Pinsel breit und farbig hin. An Reiz der Stimmung sind die Ansichten aus Venedig kaum zu überbieten; die beiden Bilder aus Pästum, das eine in vollem Abendlicht, das andere bei Mondscheinbeleuchtung, wirken durch großartige Auffassung. Edgar Meyer scheint uns, nach diesen Proben seiner Begabung, ein berufener Nachfolger Hildebrandt's zu sein; möge er es ihm an rastlosem Streben und an stets reger Wanderlust gleichthun! An zwei genrehaften Aquarellen von Stöckler in Wien sind die solide Technik und das satte Kolorit zu loben; dem Sujet nach können wir jedoch nur die „Nähmädchen, die ein Braut-

kleid anfertigen" anerkennen, welcher dankbare Stoff durch charakteristische Figuren und hübsch erfundene Züge illustrirt erscheint. An dieser Stelle erwähnen wir schließlich die in Sepia ausgeführten Kompositionen Hans Ludwig Fischer's zu einem Cyklus: „Die Argonauten". Ohne gerade bedeutend zu sein, fesseln sie doch durch richtige Auffassung und Disposition des Stoffes, sowie durch die angemessene Stilisirung, namentlich des landschaftlichen Theiles. Es ist immerhin erfreulich, wenn heutzutage ein junger Künstler sich an solche Stoffe macht und sie in solchem Geiste durchzuführen vermag.

Die graphischen Künste sind fast ausschließlich durch eine umfassende Ausstellung der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" repräsentirt, welche auch eine Anzahl noch nicht publicirter Blätter vorgeführt hat. Indem wir die bereits veröffentlichten Arbeiten übergehen, da sie unseren Lesern ohnehin bekannt sind, erwähnen wir unter den zur Ausgabe vorbereiteten zunächst der auf heliographischen Wege vervielfältigten Zeichnungen Victor Jasper's nach dem besprochenen Holbeintische der Züricher Stadtbibliothek. Der Künstler hat außer einer Zeichnung der ganzen Tischplatte vier Detailblätter geliefert, die sich durch Schärfe, Treue und stilvolle Durchführung auszeichnen und in ihrer Vereinigung eine sehr interessante Publikation bilden. Zwei reizende Mädchenköpfe, welche Hans Meyer in Neapel nach der Natur gestochen hat, finden wegen des Sujets bei dem Publikum, wegen der gediegenen Stichelarbeit bei den Kennern viel Anklang; das Gleiche ist von Wagenmann's Stich nach Correggio's „Ganymed" aus dem Belvedere zu verzeichnen. Eines großen Beifalls haben sich auch einige von Wilh. Hecht in München theils in Holz geschnittene, theils radirte Blätter nach Schwind, Böcklin, Feuerbach und Spitzweg zu erfreuen, welche für die von der Gesellschaft unternommene Publikation der Galerie Schack in München bereit liegen. **Oskar Berggruen.**

Preller-Ausstellung in Weimar.

Wenn die Nachwelt einem hervorragenden Meister nach seinem Hinscheiden ein anschauliches Bild seines künstlerischen Lebens schuldet, so ist nicht zu bezweifeln, daß auch dem Maler der Odysseelandschaften ein biographisches Denkmal zu errichten sein wird. Die von ihm hinterlassenen Aufzeichnungen, Tagebücher und Briefschaften werden zu dem Zwecke vollständig ausreichendes Material bieten. Das Wesentliche an dieser Aufgabe, die Analyse des künstlerischen Entwicklungsganges, wird durch die Unmöglichkeit eines genauen Vergleiches sämmtlicher, den verschiedenen Perioden angehörigen, zerstreuten Originalwerke unter einander bedeutend erschwert. Um so erfreulicher ist es, daß sich in der ca. 200 Nummern umfassenden Ausstellung, welche seit dem 26. Mai d. J. eröffnet ist, Gelegenheit bietet, ein annäherndes Gesammtbild von Preller's künstlerischer Thätigkeit zu gewinnen, insofern jeder tiefgreifende Einfluß, die Hauptwandlungen im Stil, das Wachsthum seiner schöpferischen Kraft und die Summe der Motive an einer auserlesenen Folge von Zeichnungen, Radirungen, Aquarellen und Oelbildern wahrzunehmen sind. Zur Erleichterung des Studiums hat die Direktion des Museums ein Verzeichniß*) nach vier in sich chronologisch geordneten Kategorien veröffentlicht, welches uns detaillirter Angaben enthebt und der allgemeinen Beachtung empfohlen sei.

Unter den wichtigeren Leistungen sind zunächst als Jugendarbeiten aus den Jahren 1822 und 1823 Kopien nach Gemälden der Dresdener Galerie „Schloß Bentheim" und „das Kloster" von J. Ruisdael und ein „Thierstück" von Potter zu erwähnen, in denen Preller die Assimilirung einer seiner Anschauungsweise nahverwandten Ausdrucksform in hohem Grade erreicht hat. Selbständig komponirte Genrebilder, wie „die Eisfahrt auf dem Schwansee bei Weimar" mit der Porträtgestalt des Künstlers unter mehreren Zeitgenossen, ein Bild, welches der Tradition nach Göthe's und Karl August's lebhaftes Interesse erweckt haben soll, ferner „der Bärenführer in einer Straße von Antwerpen" und „der Leiermann", eine Oelstudie nach dem Leben, lassen die auf der Akademie unter van Bree's Leitung erworbene Kenntniß der menschlichen Figur und in der feinen Modellirung der Köpfe, der liebenswürdigen Hingebung an das Ausmalen der nebensächlichsten Dinge zugleich den Einfluß der alten besseren Niederländer erkennen.

Sein Schönheitsideal in der Natur fand der Landschaftsmaler nirgends herrlicher verkörpert als in Italien. Durch rastloses Streben und von älteren Zeitgenossen belehrt, erreichte er hier seine Selbständigkeit, die ihn bald nach der Heimkehr zu den Frescogemälden des Römischen Hauses in Leipzig befähigte, deren allmähliche Umgestaltung und Erweiterung zu dem unvergleichlichen Cyklus oftmals besprochen, im Zusammenhange mit der Entwicklung der neueren Landschaftsmalerei und im Sinne einer philosophischen Betrachtung von R. Schöne am besten erörtert ist. Ein Vergleich der von Preller selbst späterhin ausgeführten Zeichnungen in Sepia und Tusche (79) nach den Leipziger Fresken mit den Photographien (175) der Kartons

*) Vgl. Ausstellung von Werken Friedrich Preller's im großherzoglichen Museum. Mai. Weimar. Herman Böhlau 1878. — Die im obigen Texte citirten Nummern beziehen sich auf diesen Katalog.

in der Berliner Nationalgalerie und dem vollendeten Wandschmucke des Weimarischen Museums belehrt uns darüber, wie unter der stetig pflegenden Hand des Meisters die auf italienischem Boden gesuchten Keime zu Blüthen und Früchten sich entfalteten. Nicht ohne die mannigfaltigsten und umfangreichsten Vorarbeiten, wie sie auch beispielsweise in mehreren Aquarellen, Kartons und Bleistiftzeichnungen der Ausstellung vorliegen, ist das Werk seines Lebens der Vollendung entgegengereift. Auch die früheren durch den ersten Aufenthalt in Italien veranlaßten Naturstudien kommen hier in Betracht. Wir begegnen mehrfach einem Motiv aus der Serpentara bei Olevano und sonstigen italienischen Gebirgsgegenden mit spärlicher Waldung und ansprechender Staffage. Die technische Behandlung nähert sich der Art, wie Reinhart sie übte, mit dem Unterschiede jedoch, daß Preller in der freieren Auffassung der Natur den Charakter der heroischen Landschaft bereits in diesen Entwürfen ahnen läßt. Ihnen reiht sich am paßlichsten eine durch ernste und tiefe Nachempfindung bezüglich des Kolorits ausgezeichnete Kopie (17) nach einem Gemälde von N. Poussin in der Galerie Corsini zu Rom an, die einem vollendeten Facsimile gleichkommt. Von den Werken dieses Meisters fühlte sich Preller Zeit seines Lebens am mächtigsten angezogen, während Ruisdael und Claude Lorrain zwar in hohem Grade, doch nicht mit der gleichen Macht ihn fesselten. Auffallend, aber durch die vorherrschende Kunstrichtung seiner Zeit erklärlich, erscheint es, wie in mehreren selbständigen Oelbildern (18. 20.) die von der deutschrömischen Schule bevorzugte, von der naivsten Naturanschauung befangene Technik wiederum bald die Oberhand gewann und auf geraume Zeit sein künstlerisches Streben begleitete. Doch die eigene Begabung und seine ursprüngliche, jeden Einfluß bis auf seine Zuträglichkeit bändigende Sinnesweise verliehen ihm Kraft, die Mittel der Darstellung, so sorgfältig sie auf die Einzelheit concentrirt erscheint, stets insoweit zu beherrschen, daß der Eindruck des Ganzen in seiner vollen Wirkung durch die fast ängstliche Betonung des Details keinerlei Schwächung erlitt.

Wie diese Achtung vor der Natur und ihrem Formenreichthum, die bald in einem unnachahmlichen, durchaus individuellen Stil des Meisters sich kund gab, im Einvernehmen mit dem harmonischen Zusammenklang der Farbentöne seine Werke fortan über das alltägliche Mittelgut der Kunst emporhob, verdeutlichen die zahlreichen, kurz nach der Rückkehr aus Italien entstandenen Thüringer Landschaften. Eins der frühesten und anziehendsten Gemälde aus diesem Kreise, aus welchem die intensive Neigung des Malers zur Einzelerscheinung und das für die lautere Poesie im Naturleben empfängliche Gemüth des Künstlers uns anmuthet, ist die „Waldeinsamkeit, Motiv aus dem Ettersberg bei Weimar“ (19.).

Aus einer vielseitigen Begabung, die mit congenialen Anempfindungsvermögen in der Ausschmückung des Wielandzimmers die luftigen Phantasiegebilde des Dichters mit dem blühenden Schein des Lebens umkleidete, erklärt sich die glückliche Lösung dieser neuen Aufgabe, die außer dem Landschaftskundigen auch die gebildete Hand des Historienmalers in Anspruch nahm, wie selbst aus den kleinen Entwürfen (196.) zu allegorischen Gestalten und Masken für die Fresken jenes Raumes sichtbar ist.

Mit der Größe der Aufgabe wuchs auch die schöpferische Bethätigung des Meisters. Sie bewährte sich auf das Glänzendste in den bekannten fünf großen, auf Wunsch der Großherzogin Maria Paulowna 1837—50 gemalten Thüringer Landschaften (24. 30. 31. 35. 46.), deren erhabener Charakter durch eine würdevolle und gestaltenreiche Schilderung historischer Beziehungen beseelt und dadurch dem denkenden Beschauer, der auch im Naturleben das Walten höherer Mächte ahnt, menschlich näher gerückt ist. Mit unermüdlichem Eifer hatte Preller zumal in jenen Jahren sein Vaterland mit den herrlichen Waldungen und Wiesengründen durchwandert. Berg und Thal wurden ihm gleichsam vertraute Genossen, die ihm für zahllose Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder und säuberlich ausgeführte Radirungen Rede gestanden, um seiner Anhänglichkeit zur Heimath den künstlerischen Ausdruck zu sichern. Bis in sein spätestes Alter reichen die freien Bekenntnisse dieser Art, in denen selten eine innige Verbindung von Lebensvorgängen mit dem reichen Naturgemälde vermißt wird. Nur mit Bewunderung kann man das herrliche Bild „die Armenruh bei Eisenach“ (62) mit der Staffage der heil. Elisabeth und ihrer Begleiterinnen, wie sie den nahenden Armen Almosen austheilt, betrachten. Es ist das Werk eines Siebzigjährigen; die Milde und der Frieden, die in der segensreichen Handlung sich aussprechen, finden ihr Gegenbild in dem ruhevollen Thalgrunde, dessen Schönheit sowohl in dem maaßvoll farbigen Schein wie im rythmischen Verlauf der die Komposition bedingenden Linien sich offenbart. Aus diesem wie aus ähnlichen Gemälden leuchtet auf den ersten Blick ein, wie Preller, jeder gewaltsamen Effekthascherei in der Zeichnung wie in der Farbe abgeneigt, die aus der Natur gesammelten charakteristischen Eindrücke innerlich verarbeitet und aus diesem durch mannigfache Erwägungen und Studien sich entwickelnden Proecsse eine neue künstlerische Welt erstehen läßt, die dem ausschließlichen Kopisten der Natur unerreichbar bleiben muß. Was ihn von den Dutzendkünstlern scheidet und zu den Führern in der Kunst gesellt, ist

die aus innerster Seelenkraft und durch selbstverläugnende Arbeitsenergie ermöglichte Errungenschaft eines neuen, durchaus eigenartigen Stiles, der seiner selbständigen Naturanschauung prägnanten Ausdruck schuf.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Allgemeines Künstlerlexikon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. 2. Auflage. Umgearbeitet und ergänzt von A. Seubert. 1. Band. (A—F.) Stuttgart, Ebner & Seubert. 1878. 8.

Daß die erste Auflage des Müller-Klunzinger-Seubert'schen Künstlerlexikons, welche 1857 begonnen wurde und 1870 mit einem Nachtragsbande abschloß, noch mangelhafter war, als die damaligen Stimmen der Kritik es aussprachen, beweist der jetzt vorliegende erste Band einer zweiten Auflage. Man kann dieser letzteren das Lob nicht versagen, daß er jeden einzelnen, wenn auch noch so kleinen Artikel einer sorgfältigen Prüfung in Bezug auf die Richtigkeit des Inhalts unterworfen, daß er die größere oder geringere Ausführlichkeit jedes Artikels in viel richtigerem Grade von der Wichtigkeit des betreffenden Künstlers abhängig gemacht und hierin ein dem Lexikon nicht zukommendes Raisonnement vermieden und daß er, wo es sich um die Erforschung biographischer Verhältnisse aus früheren Jahrhunderten handelte, in den meisten Fällen die neuerdings gewonnenen Resultate sorgfältig benutzt hat. Was die Zahl der hinter dem Vorworte angegebenen Quellen und die stete Benutzung derselben betrifft, so beläuft sich zwar jene Zahl auf die ansehnliche Summe von 271 Werken, 32 Zeitschriften und ebenso vielen Katalogen, aber unter jenen Werken sind auch manche angeführt, die in der That für ein „Allgemeines Künstlerlexikon" entweder zu speziellen, oder zu fern liegenden Inhalts sind, oder auch zu veraltet, als daß sie hier als Quellen figuriren könnten. Ein so gewaltiges Quellenverzeichniß imponirt wohl dem Unkundigen, hat aber unter anderen nachtheiligen Folgen auch die, daß eine große Menge der Quellen wenigstens im vorliegenden ersten Bande sich in der Wirklichkeit unter den Artikeln gar nicht angegeben findet. Man könnte also in dem langen Verzeichniß ohne Schaden für das Lexikon Manches als Quelle streichen. Andererseits hat der Verfasser unter den neueren Werken, Zeitschriften und Katalogen offenbar manche sehr wichtige, auf einen großen Theil der Kunstgeschichte sich erstreckende als Quelle gar nicht gekannt und nicht benutzt. Dahin gehören z. B. Andresen's Handb. f. Kupferstichsammler, 2 Bände, Lpz. 1870 u. 73, Dohme's Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Reber's Gesch. der neuern deutschen Kunst, Blanc, Les artistes de mon temps, Joly, Les beaux arts en Belgique u. a. die belgische Kunst betreffende, ebenso unter den Journalen die Revue des beaux-arts, das Journal des beaux-arts und unter den Katalogen der der Nationalgalerie in London von Wornum. Für die folgenden Bände empfiehlt sich auch die Benutzung des so eben erschienenen, wenigstens für die französischen Künstler brauchbaren Dictionaire de Biographie contemporaine von Bitard.

Wenn wir ferner, was die Sorgfalt in der Benutzung der angeführten Quellen betrifft, dem Verf. ebenfalls bedeutende Lücken nachzuweisen haben, so wird aus dem nachfolgenden Verzeichniß hervorgehen, daß weder der Zusatz auf dem Titel „berühmteste Künstler" vor diesem Vorwurf schützt, noch auch die Worte der Vorrede: „Außerdem mußte auch eine Anzahl Künstler fünften und sechsten Ranges, über welche zudem häufig nur Weniges oder Unzuverlässiges bekannt war, ganz weggelassen werden. Das Publikum, für welches das Allgemeine Künstlerlexikon bestimmt ist, wird sie um so weniger vermissen, als diese Ausscheidung auf die Künstler der Jetztzeit nicht erstreckt wurde". Denn erstens sind unter den anzuführenden Namen doch wahrlich viele, die man nicht für Künstler „fünften und sechsten Ranges" halten kann, zweitens sind es gerade solche, die vorzugsweise der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit angehören und die theils aus den vom Verf. selber namhaft gemachten, aber nicht hinlänglich benutzten Quellen zu entnehmen waren. Als fehlend bezeichnen wir also folgende aus den Buchstaben A und B: Adam, Heinr., Bruder von Albrecht, geb. 1787, † 15. Febr. 1862, Agliati, Bildhauer, † 1863, Aitken, William Costen, geb. 1817, † 24. März 1875, Alaux, Jean Paul, Bruder Jean's (Revue des b. a. 1858), Allard, Jean Pierre Eugène, geb. 1829, Schüler von Hippolyte Flandrin, ermordet in Rom 1864, Allen, James Baylis, Kupferstecher, geb. 1803, † 11. Jan. 1876, Allen, William, Maler (Art.-Journal 1852 u. 1860), Ardeti, Carlo, Maler, † 1873 (Dioskuren 1873), Arendonck, geb. 4. Mai 1822, Bildhauer (Journ. des b. a. 1860), Artlett, Richard Austin, Kupferstecher, geb. 9. Nov. 1807, † 1. Sept. 1873 (Art-Journal), Aubry, Alex. Pierre Victor, Bildhauer, geb. 1808, † 1864, Auvray, Louis, Bildhauer, geb. 7. April 1810, Schüler von David d'Angers, Bähr, Joh. Carl, Maler, geb. 1801, † in Dresden 1869, Bailly, Antoine Nicolas, Architekt, geb. 6. Juni 1810, Ballu, Théodore, Architekt, geb. 8. Juni 1817, bekannt als Vollender der Kirche Ste. Clotilde, als Restaurator des Thurmes St. Jacques de la Boucherie und der Kirche Ste. Germain l'Auxerrois und als Erbauer von Ste. Trinité u. St. Ambroise, Basta, Victor, Bildhauer (Illustr. Zeitg. 1860), Behr, Julie, Malerin,

(Dioskuren 1860), Beidemann, Alex., Maler (Journ. des b. a. 1860), Bellemans, Maler (Journ. des b. a. 1860 u. 1862), Bennet, William, Aquarellmaler, geb. 1812, † 16. März 1872, Bentley, Kupferstecher (Art-Journ. 1852), Besson, Jean Séraphin Désiré, Bildhauer, geb. 1795, † 1864 u. sein Sohn Gautier B., Genremaler, Beuerlein, Maler in Triest, geb. 1830, † 30. Mai 1877, Billardet (Joly, Les beaux arts en Belgique, p. 53), Billoin, Ch. (Journ. des b. a. 1860) Bleuler, Joh. Heinr., Maler (Berliner Kunstbl. 1828), Blommer, schwedischer Maler (Art-Journ. 1852), Boileau, Jean Louis, Architekt, geb. 24. März 1812, Boitel, Bildhauer (Revue des b. a. 1858), Bott, Thomas, geb. 1829, † 13. Dez. 1870 (Art-Journ. 1871), Boughton, George Henry (Biographie Art-Journ. 1873), Bright, Henry, Landschaftsmaler, geb. 1814, † 21. Sept. 1873, Bristow, Edmond, Thiermaler, geb. 1787, † Febr. 1876, Brodszky, Alex., Landschaftsmaler, geb. 1819, Brunow, Ludw., Bildhauer (Illustr. Zeitg. 1875, I), Burault, Kupferstecher in Edinburg, geb. 1784, † 1868, Burgers, Maler (Journ. des b. a. 1860).

Viel eher als dieses Verzeichniß der Lücken auch auf die Buchstaben C bis F auszudehnen, ist es uns vielleicht vergönnt, dem in den Buchstaben A bis F Gegebenen einige Berichtigungen und Zusätze zu verleihen, von denen manche auch den Geburts- u. Todestag der Künstler betreffen, die der Verf. mit Recht anzugeben versucht hat. Daß ihm dies auch bei den Künstlern der Neuzeit nicht überall gelungen ist, wird ihm Niemand übel nehmen, aber auch in dieser Beziehung hätten manche Notizen aus dem freilich erst bis Barbiere erschienenen Meyer'schen Künstler-Lexikon, das der Verf. gar nicht unter den Quellen anführt, entnommen werden können. Albacini, Carlo ist geb. 1777, † 1858, Alma-Tadema, geb. 8. Jan. 1836, André, Edm. Marthe Alphonse, † 1877 in Algier, Antigna † 8. März 1878, Bakhuysen, Hendrikus v. d. Sande, † 1860, Barlow heißt Thomas Oldham, ist geb. zu Oldham bei Manchester 4. Aug. 1824, als Kupferstecher Schüler von Stephenson u. Royston, Barrias, Felix Joseph, geb. 13. Sept. 1822, Baudry, Paul Jacques Aimé, geb. 7. Nov. 1828, Beard, James H., ist ein amerikanischer Maler, geb. zu Buffalo 1815, ansässig in Cincinnati, Beard, William H., geb. zu Painesville (Ohio) 1814, ansässig in New-York (Bitard, Dictionn. gén. de Biogr. contemp.), Beavis, Richard, geb. 1824 in Exmouth (Devonshire), Biographie Art-Journal 1877, p. 65 ff., Beham, Barthel, geb. 1502, nicht 1496, Beham, Hans Sebald, hinterließ an 500 Holzschnitte nach seinen Zeichnungen, Bell, John, geb. 1811, nicht 1800, stellte zuerst in der Akademie 1832 aus, seine Werke mangelhaft angegeben, Belly, Léon Auguste Adolphe, † 1877 im März, Berthelemy, geb. 3. April 1818, Berthon, Nicolas, geb. 4. Aug. 1831, Bienaimé, steht jetzt nicht „mit Tenerani an der Spitze der neueren römischen Bildhauerschule“, da dieser seit 14. Dec. 1869 todt ist, Bonvin, geb. 22. Sept. 1817, Boughton, George H., geb. 1836 in England, Bouguereau, geb. 30. Nov. 1825, Boulanger, Gust. Rodolphe, geb. 25. April 1824, Bourré, nicht Bouré, s. Van Soust, Notice sur la vie et les ouvrages de B., Bouts ist noch unter den irrthümlichen Namen Stuerbout gesetzt, Bovy, Antoine, der Medailleur, heißt J. F. A. Bovy, geb. 1795, † 1877 (Kunstchronik 1878, p. 26), Bra, geb. 1797 (nicht 1799), † 1863, Brandes, geb. 23. Mai 1803, Braun, Caspar, † 29. Okt. 1877 (Nekrolog Kunstchronik 1878, p. 177), Brion, † 6. Nov. 1877, Buß heißt Robert William, geb. zu London 1804, † 26. Febr. 1875, Cabat, geb. 24. Dec. 1812, Cain, geb. 4. Nov. 1822, Cavelier, geb. 30. Aug. 1814, Chavel, geb. 2. April 1831, Chauvin, sehr zu berichtigen nach Förster's Biographie in Westermann's Monatsheften 1865 März, Church, geb. 14. März 1826, Clère, Georges, geb. 15. Nov. 1829, Clésinger, geb. 22. Okt. 1814, Corbould heißt Edward Henry, geb. 5. Dec. 1815, Cordier, geb. 19. Okt. 1827, Corvens, geb. 3. März 1821, Cox, s. Solly, Memoir of the life of David C., Lond. 1873, Duban, geb. 31. Mai 1822, Defregger, geb. 30. April 1835 (Biographie Dioskuren 1874), Deicker, zu vervollständigen aus Illustr. Zeitg. 1872, 27. Jan., Delaborde, fehlt die Angabe seiner bedeutendsten kunstliterarischen Arbeiten, Denzinger, mangelhaft behandelt (Biogr. Illustr. Zeitg. 1869, II), Deveria † 1857, nicht 1854, Dicksee, Biographie Art-Journal 1872, p. 5, Diday † 28. Nov. 1877, Dobyaschofsky, † 7. Dec. 1867, Donatello, s. die bekannte Schrift von Hans Semper, Drake, geb. 23. Juni 1805, Dubois, Alphée, geb. 17. Juni 1831, Dubufe heißt Louis Edouard, geb. 30. März 1820, Duval-Amaury ist unrichtig, vielmehr Amaury-Duval, oder Eugène Emmanuel Pineau du Val, geb. zu Montrouge 8. Febr. 1808, Duverger, geb. 17. Sept. 1821, Eberle, Adam, geb. 26. März 1805, † 18. Dec. 1831, Eberle, Robert, † 1860, nicht 1862, Eckersberg, geb. 16. Juni 1822, Ender, Eduard, geb. 1824, Ernst, Leopold, † 17. Okt. 1862, Fergusson's architektonische Werke mangelhaft angegeben, Fernkorn, fehlt sein Ressel-Denkmal in Wien, Frère, Charles Théod., geb. 24. Juni 1815, nicht 1808, Frère, Pierre Ed., geb. 10. Jan. 1819.

Weit entfernt, trotz aller dieser kleinen Mängel dem Verf. den Vorwurf des Mangels an Sorgfalt und Umsicht zu machen, wird der aufmerksame Leser viel-

mehr anerkennen, daß sehr viel geschehen ist, um die vorliegende Auflage auf die Höhe der Zeit zu erheben. Es war aber zu viel zu thun, als daß Eines Mannes Kraft und Umsicht hingereicht hätte, um das wünschenswerthe Ziel völlig zu erreichen, zumal da die Gleichgültigkeit so Vieler, die um Einsendung biographischer Notizen gebeten waren, dieser Erreichung im Wege stand. Dergleichen Arbeiten können, selbst wenn sie auch nach einem viel weniger weitschichtigen Plane angelegt sind, als das allbekannte Meyer'sche Künstler-Lexikon, das neuerdings versprochen hat, sich in Zukunft größerer Kürze und Schnelligkeit zu befleißigen, unseres Erachtens durch die Arbeit eines Einzelnen unmöglich zu einer irgendwie befriedigenden Vollständigkeit gelangen, sondern bedürfen des Zusammenwirkens mehrerer Kräfte. Sollte der Verf. zu dieser Heranziehung sich nicht entschließen wollen, so haben wir ihm für die noch folgenden beiden Bände wenigstens die sorgfältige Benutzung auch der von ihm bis jetzt übersehenen Quellen und ein fortwährendes, Jahre lang fortgesetztes Excerpiren und Sammeln für seine Arbeit zu empfehlen. Dafür könnten manche der von ihm als Quellen angeführten Werke getrost wegfallen.

H. A. Müller.

Franz Graf Pocci als Dichter und Künstler von Dr. **H. Holland.** München, Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn. 1877. 53 S.

In vorliegender Schrift*) hat der Freund dem Freunde ein sinniges Denkmal errichtet. Der Name des Künstlers hat in deutschen Landen einen guten Klang. Man stellt ihn mit Vorliebe neben A. L. Richter, der ihm eine nachhaltige ideelle Anregung verdankt. Musik, Malerei und Poesie waren ihm die vertrautesten Genossinnen seines Lebens. Er wußte sie in origineller und geistreicher Weise, wenngleich vorwiegend als Dilettant, zu vereinigen. Seine Werke, durch gewinnende Züge im Sinne der Romantik ausgezeichnet, sind meist Kinder des Augenblicks, die von einer reichen Phantasie Zeugniß ablegen. In einem gehaltvollen Gesammtbilde, von literar- und kunsthistorischen Anmerkungen begleitet, hat der Verfasser frisch und lebendig den Entwicklungsgang und die Fülle seines künstlerischen Schaffens geschildert. Ein fleißig zusammengestelltes Verzeichniß von Pocci's zahlreichen Schöpfungen, soweit sie durch Druck oder sonstige Reproduktionen allgemein zugänglich gemacht sind, erhöht den Werth der Publikation, die mit einer Uebersicht der literarischen Quellen und Porträts abschließt.

L. v. D.

* **Von Bädeker's Reisehandbüchern**, welche auch den glänzenden Erzeugnissen unserer modernen Reiseliteratur gegenüber durch ihre praktische Einrichtung und schlichte Knappheit der Fassung immer ihren hohen Werth behaupten, sind kürzlich wieder drei Bände in neuen Auflagen erschienen, deren hier Erwähnung zu thun ist, weil sie Hauptgebiete der Kunst behandeln: Paris, Mittelitalien und die Niederlande. Alle drei haben sowohl im Text als auch in ihrer Ausstattung mit Karten, Plänen u. s. w. mannigfache Verbesserungen erhalten. Das Handbuch für Mittelitalien enthielt schon in der 4. Auflage statt der früheren kunstgeschichtlichen Einleitung, welche ganz Italien umfaßte, zwei vortreffliche kürzere Darstellungen der antiken und der neueren Kunst von **Kekulé** und **Springer**, welche sich auch in der 5. Auflage mit wenigen Modificationen wiederfinden. Eingehendere Veränderungen und Zusätze hat **Springer**'s Einleitung in die niederländische Kunst erfahren. — Besondere Beachtung verdient in dem Abschnitt über Rom die wissenschaftlich und praktisch gleich übersichtliche Eintheilung der Stadt in fünf Hauptheile, die in dieser Art zuerst in der 4. Aufl. des Bädeker'schen Reisehandbuchs durchgeführt wurde. — Das in 9. Aufl. erschienene Buch über Paris ist aus Anlaß der Weltausstellung in seiner kartographischen Ausstattung fast ganz erneuert und auch sonst wesentlich bereichert und verbessert. Auch ihm geht ein Abschnitt über die französische Kunst von **Springer** voraus.

*) Vgl. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Nr. 144. 23. Mai 1876. — Zur Erinnerung an Franz Pocci. Druck und Verlag von Ernst Stahl. 1877. Separat-Abdruck aus dem sechsten Bändchen von Pocci's Lustigem Komödien-Büchlein.

Nekrolog.

B. **Georg Schwer**, der am 7. Juli vorigen Jahres in Düsseldorf gestorbene Genre- und Landschaftsmaler, wurde in Nürnberg den 26. März 1827 geboren. Er kam im Alter von dreizehn Jahren nach England und erhielt in London seine erste Ausbildung im Zeichnen und Malen. Später ging er nach Düsseldorf, wo er bei Professor Carl Sohn und dann bei Rudolf Jordan seine Studien fortsetzte. Er malte anfangs Figurenbilder, leistete aber bedeutend Besseres in der Landschaftsmalerei, der er sich später ganz widmete. Künstler mit Leib und Seele, besaß Schwer ein sehr feines Urtheil, was seine Freunde hoch schätzten. Er hatte dasselbe durch Anschauung der meisten Galerien Deutschlands, Frankreichs und Italiens gebildet. Trotzdem und ungeachtet seines großen Fleißes ist es ihm indessen nicht gelungen, sich zu allgemeiner Anerkennung durchzuarbeiten, und er fühlte selbst sehr gut, daß er es nicht zu einer bedeutsamen Höhe zu bringen vermochte. Als Mensch war er ein aufrichtiger, gewissenhafter und wahrer Charakter, treu als Freund und von vielseitiger Bildung, so daß er die allgemeinste Achtung genoß.

B. **Franz Maria Ingenmey**, Maler in Düsseldorf, starb daselbst den 3. Juni 1878 an einer Lungen-Entzündung. Er war 1830 in Bonn geboren und ging 1854 nach München, wo er sich bei Correns ausbildete. Seit 1861 lebte er in Düsseldorf. Von seinen Gemälden, die durch gute Zeichnung und äußerst sorgfältige Durchführung ansprechen, mitunter aber an einer etwas harten und glasigen Farbe leiden, sind hervorzuheben: „Der blinde Geiger und sein Kind“ — „Traumkönig und sein Lieb“ — „Der versperrte Heimweg“ — „Jagdfrevel“ — „Die Ueberraschung“ — „Ungeladene Gäste“ und andere Genrebilder, sowie einige Landschaften. Ingenmey war auch als Lithograph thätig.

Vermischte Nachrichten.

* **Der Medailleur Hermann Wittig in Rom**, ein Schüler Prof. **Radnitzky**'s und gegenwärtig Stipendiat der Wiener Akademie, hat eine Erinnerungsmedaille auf die Wahl Papst Leo's XIII. angefertigt, welche sich durch Größe und Schönheit vor den meisten ähnlichen modernen Arbeiten auszeichnet. Dem jungen Künstler wurde die Ehre zu Theil, den Papst in drei Sitzungen nach dem Leben modelliren zu dürfen. Das geistvoll aufgefaßte Brustbild, nach links gewendet, mit Käppchen, Mantel und Stola bekleidet, zeigt die Umschrift: Leo XIII. Pont. Max. elect. die XX. Febr. 1878. Für die Rückseite wurde, nach der eigenen genauen Angabe des Papstes und unter dessen wiederholter Intervention, eine Darstellung der Uebergabe der Schlüssel Petri gewählt, mit der Beischrift: Tibi dabo claves regni coelorum. Die Medaille mißt 9 Centim. im Durchmesser. In etwa Jahresfrist soll die Prägung vollendet sein.

* **Die Restauration der Katharinenkirche zu Oppenheim** (vergl. Kunst-Chronik 1877, Nr. 40 und 1878, Nr. 3) wird nun ernstlich in Angriff genommen. Die Leitung des Ganzen wurde in die bewährten Hände Fr. **Schmidt**'s in Wien gelegt. Als praktischer Bauleiter wird dessen Sohn Heinrich fungiren, der bereits bei der Wiederherstellung der Kirche zu Gelnhausen und anderen ähnlichen Aufgaben seine Tüchtigkeit bewährt hat. Wir dürfen unter solchen Umständen einer glücklichen Lösung des vielbesprochenen Problems in allen Punkten entgegensehen.

* Der Ausbau der Florentiner Domfaçade nach den Plänen des Prof. de Fabris ist in rüstigem Fortschreiten begriffen. Nach der Entfernung des alten Verputzes hat man den Gesammtkörper der Façade im Rohbau bereits vollständig aufgeführt und mit der Marmorverkleidung des Sockels begonnen. Die schwarzen und weißen Verkleidungsblöcke wachsen schon über die Einplankung empor und dürften bald die Höhe der Seitenportale erreichen.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. Sitzung vom 4. Juni. Der Vorsitzende Herr Curtius legte zunächst die eingegangenen Schriften vor: A. Postolacca, Synopsis des Münzkabinets zu Athen; Urlichs — Quellenregister zu Plinius; den amtlichen Bericht über die Erwerbungen des Britischen Museums und die neuesten Hefte der Abhandlungen der Accademia dei Lincei zu Rom. — Herr Lehfeldt besprach die Malereien des sog. Hauses der Livia auf dem Palatin unter Vorlegung der Schwechten'schen Publikation zweier Wände derselben, welcher eine Erläuterung des Vortragenden beigefügt ist. Herr Robert legte die Pause eines aus Capua stammenden rothfigurigen Gefäßes mit Scenen aus der Paläſtra vor, das er unter Hinweis auf die Ausführungen des Herrn Klein in dem unter der Presse befindlichen Heft der Archäologischen Zeitung für ein Werk des Euphronios erklären zu dürfen glaubt. Herr Curtius legte eine wohlerhaltene Bronzeinschrift aus Olympia vor, welche in drei Distichen den Sieg des Arkadiers Philippos feiert, vielleicht desselben, den Pausanias als Agonen aus Pellana anführt, dessen Denkmal ein Standbild des Myron schmückte. Herr Adler, seit dem 11. Mai aus Olympia zurückgekehrt, gab eine Beschreibung der von ihm speciell untersuchten Bauwerke, des Prytaneion, der Herodes-Exedra, des Philippeion, der byzantinischen Kirche, des Westthores in der Altis-Mauer, so wie der in situ befindlichen Altäre vor dem Hera- und Zeus-Tempel. Sodann erläuterte er die nach seiner Abreise bewirkte und durch eingesandte Pläne veranschaulichte Freilegung der Zanes-Basen und des geheimen Einganges zum Stadion, durch welche Funde seine Annahme, daß das Stadion nicht am Ostabhange des Kronion zu suchen sei, sondern südlich von demselben, bestätigt wurde. Die Hauptaxe jenes berühmten Kampfplatzes habe daher parallel zur Ostaltismauer gelegen, das Rundhaupt desselben sei in einer natürlichen Schlucht des Kronoshügels noch erkennbar und der Ablaufplatz sei nun vor dem backsteinernen Oktogonbau, der sich in einer Distanz von 600 gr. Fuß am Absturze der Altis-Ebene erhebe, zu suchen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 318. 319.

The salon, von Ph. Burty. — Smith's british Mezzotinto portraits, von T. H. Ward. — Furniture at Bethnal Green, von C. Monkhouse.

L'Art. No. 180. 181.

Le salon de Paris, 1878: Le paysage, von E. Véron. (Mit Abbild.) — La direction des beaux-arts. — Le salon du roi au palais de la chambre des députés, von J. J. Guiffrey. (Mit Abbild.) — Histoire de la société des amis des arts de Bordeaux, von E. Véron. (Mit Abbild.) — L'exposition de Bordeaux. (Mit Abbild.) — Louis-Antoine-Léon Riesener †; Antoine-Laurent Dantan †.

Kunst und Gewerbe. No. 25.

Etwas über Schweizer Glasmalerei, von H. E. v. Berlepsch. — Berlin: Märkisches Provinzialmuseum; Stuttgart: Preisvertheilung; Wien: Indische Ausstellung des Orientalischen Museums; Rom: Ausgrabungen.

Christliches Kunstblatt. No. 6.

Eine alt-christliche Lampe aus Alexandrien, von V. Schultze. — Ludwig Richter. — Alte kirchliche Wandgemälde zu Oberwinterthur im Kanton Zürich. — Die Dorégallerie in London, von J. P. Richter.

Journal des Beaux-Arts. No. 11.

Belgique: Stalles de Ste. Gertrude à Louvrain. Décnuverte du nom des sculpteurs. — Une demande à propos du jugement dernier de Beaune. — France: L'exposition universelle, von H. Jouin.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

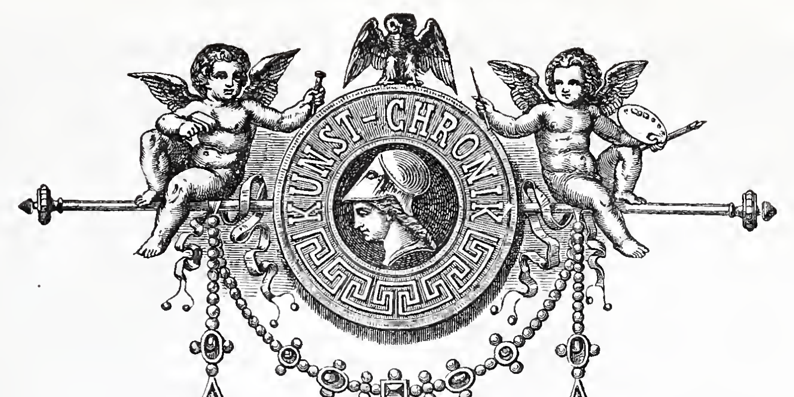
4. Juli

Nr. 38.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Von der Pariser Weltausstellung. III. Die Kunst Oesterreich-Ungarns. — Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. III. — Preller-Ausstellung in Weimar. (Schluß.) — Ein Gemälde zum Angedenken an den europäischen Kongreß. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Von der Pariser Weltausstellung.

III.

Die Kunst Oesterreich-Ungarns.

Während die deutsche Ausstellung die Spuren der Hast, mit welcher sie zusammengebracht werden mußte, dem schärfer blickenden Auge nicht verbergen kann, haben die Kommissionen der übrigen Völker sich in der Lage befunden, eine sorgfältige Umschau und Auslese zu halten, um eine Quintessenz des Besten zu geben, was innerhalb der letzten zehn Jahre von ihrer Kunst geschaffen worden. Leider haben nur England, Oesterreich und Italien von dieser bevorzugten Lage einen ausgiebigen Gebrauch gemacht. — England freilich, ohne die Grenzen streng innezuhalten, welche das offizielle Einladungsprogramm den ausstellenden Nationen gesteckt hat. In der englischen Abtheilung giebt es genug Bilder, deren Entstehungszeit über das letztverflossene Jahrzehnt hinausreicht.

England und Oesterreich haben ihre Kunstausstellungssäle zuerst eröffnet. Das ist kein unwesentliches Moment für die Beurtheilung der dekorativen Ausstattung, die, was Oesterreich anlangt, hinter der deutschen zurückbleibt. Die Kommission glaubte genug gethan zu haben, wenn sie für eine zweckmäßige Beleuchtung und für einen soliden Comfort sorgte. Als die deutsche Abtheilung noch nicht eröffnet war, behauptete die österreichische denn auch hinsichtlich der Dekoration den ersten Platz. Die stilvolle Pracht der deutschen Abtheilung erhöhte später allerdings die Ansprüche des Publikums, so daß u. A. die belgische Kommission die Eröffnung ihrer Kunstausstellung um eine Woche hinausschob, um fernere Instruktionen von ihrer Regierung resp. Nachbewilligungen für eine würdigere Ausstattung ihrer Räume einzuholen.

Das Verzeichniß der österreichischen Kunstwerke fehlt in dem offiziellen Kunstkataloge, der den ersten Theil des siebenbändigen, nahezu werthlosen Ungeheuers bildet, welcher den Bemühungen der französischen Kommission zu verdanken ist. Die österreichische Kommission hat wie die deutsche einen gut und sorgfältig gearbeiteten Separatkatalog in deutscher und französischer Sprache herausgegeben, der in jeder Hinsicht billigen Anforderungen entspricht. Ungarn fehlt dagegen in dem österreichischen Kataloge. Es hat seine Stelle erhalten in dem offiziellen französischen Kataloge, der die Leistungen des berüchtigten Kunstkatalogs der Wiener Weltausstellung völlig in den Schatten stellt. Bei seinen zahllosen Mängeln hatte der letztere wenigstens den Vorzug der Handlichkeit; man konnte ihn in die Tasche stecken, wenn man ihn nicht mehr brauchte. Der offizielle französische Kunstkatalog, der 332 Seiten in Großoktav umfaßt, ist dagegen eine wahre Plage für den Besucher. Die französische Abtheilung ist freilich darin mit einer liebevollen Ausführlichkeit behandelt. Man hat ganze Stellen aus der heiligen Schrift, aus Historikern und französischen Dichtern abgedruckt und dadurch zum größten Theil den Umfang des Katalogs verschuldet. Dagegen sind die übrigen Nationen desto schlechter fortgekommen, am schlechtesten Ungarn. Unter der Rubrik Hongrie enthält der Katalog nichts als die Namen der Maler, ihren Wohnsitz und die Anzahl der Bilder: Abranyi à Paris 1. Un tableau à l'huile.

Adler à Bude-Pest 2. Un tableau à l'huile, und in diesem Stile geht es vier Seiten lang fort.

Was die österreichische Kunstausstellung mit der englischen vor allen übrigen auszeichnet, ist die Harmonie ihres Gesammteindrucks. Läßt man die auf Sensation gemalte Riesenleinwand Makart's bei Seite, die wiederum eine Ausstellung in einer besonderen Schaubude verdient hätte, so ergiebt sich ein ziemlich gleichmäßig gestimmtes Bild von dem derzeitigen Charakter der österreichischen Kunst. Das heißt in anderen Worten: jeder Künstler von Bedeutung ist durch ein oder mehrere Werke vertreten, die seine Eigenart angemessen oder auch erschöpfend charakterisiren. Es giebt kaum eine zweite Ausstellung auf dem Marsfelde, die so viel gute Bilder neben so wenig schlechten enthält, und vielleicht mag gerade in diesem ruhigen Ebenmaß der Grund liegen, weshalb die österreichische Malerei in Paris nicht die Werthschätzung erfahren hat, die sie um ihrer höchst respektablen Stellung und ihrer brillanten Vertretung willen in der Galérie des Beaux-Arts verdient hätte. Vielleicht liegt aber auch der Grund dieser geringeren Werthschätzung an dem Riesenbilde Makart's, welches das Interesse der Besucher der österreichischen Abtheilung derartig absorbirt, daß sie für alles Uebrige kaum ein Auge haben. Neben Makart existirten nur noch Munkacsy, Matejko und Czermak für die Pariser. Den Letzteren, den Schüler Robert Fleury's, und Munkacsy haben die Franzosen stets zu den Ihrigen gerechnet, und so konnte denn Albert Wolff, der Kunstkritiker des „Figaro", der auch privatim das Seinige that, um Makart und Munkacsy in die Mode zu bringen, mit unerhörter Dreistigkeit schreiben: „L'Autriche et la Hongrie sont absorbées par deux peintres. M. Hans Makart est le centre radieux autour duquel pivote la peinture autrichienne toute entière." Die neueste Malerei dieses „strahlenden Centrums", der Einzug Karl's in Antwerpen, der jedoch in Paris auch heftige Gegner gefunden, hat in der „Kunst-Chronik" bereits eine so gründliche Würdigung erfahren, daß ich mich damit begnügen kann, meine volle Zustimmung zu derselben zu äußern. Die unbekleideten Damen, welche dem jungen Könige in so sonderbarer Weise die Honneurs machen, verfehlen in Paris ihren Effekt. Die Pariser sind an stärkere Dinge gewöhnt. Ihre Ausstellung auf dem Marsfelde ist halb Schlachthaus, halb Badehaus. Für Makart's Inkorrektheiten in der Zeichnung, seine verschwommenen Töne, für seine grüne Leichenfarbe haben die Pariser vollends kein Verständniß. Die „große Malerei" ist ihnen eine Art von Heiligthum. Bei der Menge hat vornehmlich die immense Größe des Bildes den Effekt erzielt, also die grobsinnlichste Aeußerlichkeit.

Von Munkacsy sind drei Bilder vorhanden: eine Scene aus einer ungarischen Czarda, das Gruppenbild „im Atelier", welches bereits in Wien zur Ausstellung gelangte, und sein neuestes Werk: „Milton diktirt seiner Tochter das verlorene Paradies". Munkacsy hat außerordentliche Qualitäten, aber auch große Schwächen. Nur wenn man einmal anfangen wird, statt mit Farben, mit Schnupftabak und grüner Seife zu malen, wird man letztere übersehen wollen. Vor der Hand können wir nur bedauern, daß sich ein so bedeutendes Talent so schwer verirrt hat. Der Kopf des blinden Dichters mit seinem visionären Ausdruck, aus dem zugleich die Resignation des Märtyrers spricht, ist ein Meisterstück. Auf ihn und die schreibende Tochter fällt durch die kleinen Scheiben des halbdunklen Gemachs ein feines silbernes Licht. Eine zweite Tochter steht zur Seite des Vaters und betrachtet den Gottbegnadeten mit inbrünstiger Liebe und Verehrung, während die dritte am Tische sitzt und spinnt. Das Bild ergreift und spricht zu Herzen. Aber es wäre ein höherer Triumph für den Künstler, wenn er die melancholische Stimmung seines Bildes durch andere Mittel erreicht hätte als durch eine bizarre, krankhafte Farbengebung, die der Natur Hohn spricht. Munkacsy's trostlose Manier ist bekannt genug. Ich brauche deshalb nur zu sagen, daß sein neuestes Bild ebenso unter ihr leidet, wie seine früheren. Es dürfte jedoch das erste Mal sein, daß der Beschauer vor diesem Bilde um seines Sujets und um der Vorzüge willen, die in der betreffenden Charakteristik der Figuren liegen, ein tiefes Bedauern empfindet, daß der Maler sich, wie es scheint, für immer in ein Dornenfeld verlaufen hat.

Von Matejko ist kein neues Bild ausgestellt. Die Lubliner Union, Graf Wilczek auf den Mauern von Warschau und die Taufe der Sigismundglocke in Krakau sind bekannt. Wie Munkacsy für grau und schwarz, so schwärmt Matejko für violett und gelb. Das letztgenannte Bild ist gewissermaßen zugleich eine Apotheose der gelben Farbe, die in allen erdenklichen Variationen auf dem Bilde vertreten ist, um in dem Brocatkleide der thronenden Fürstin die Dominante der ganzen wundersamen Farbenscala zu bilden.

Czermak, der jüngst verstorbene, hat entschieden mehr von seinem ersten Meister Gallait als von Robert Fleury angenommen. Seine beiden Bilder: der Transport des verwundeten montenegrinischen Führers durch die Berge seiner Heimath und die Rückkehr der Montenegriner in ihr heimathliches Dorf (Salon 1877) sind Werke, die sich um ihres großen, echt historischen Charakters willen über den Werth eines Genrebildes erheben. Der zerschossene, montenegrinische Kirchhof mit den aufgespießten Schädeln, vor dem die heimgekehrten Flüchtlinge, Trauer und Ingrimm im Herzen, stehen, ist ein ergreifender Anblick. Beide Bilder, frei

von jedem theatralischen Pathos, erfüllt eine schlichte, prunklose, fast antike Größe, und schon um dieser Charaktereigenschaften willen haben die Franzosen keinen Grund, Czermak zu den Ihrigen zu zählen, der jetzt auch, wie dieser Tage beschlossen, seine Ruhestätte in heimischer Erde finden wird.

Die österreichische Abtheilung umfaßt im Ganzen 124 Oelbilder, 58 Aquarelle und Zeichnungen, 46 Skulpturen und Medaillen, 81 Architekturzeichnungen und 22 Stiche, Radirungen, Holzschnitte u. s. w., die ungarische 61 Oelgemälde, 4 Aquarelle und Zeichnungen, 8 Skulpturen und 30 Architekturzeichnungen. Es dürften sich wenige unter diesen Kunstwerken befinden, die hier zum ersten Male ausgestellt und deshalb in der „Zeitschrift" noch nicht besprochen worden sind. Aber diese wenigen sind nicht bedeutend genug, um eine Besprechung zu fordern, wo wir uns mit einer summarischen Uebersicht über das Vorhandene begnügen müssen.

Die zwölf Porträts von Angeli, Engländer und Deutsche aus den Jahren 1874—77, unter ihnen A. Menzel, Dombaumeister Schmidt, Lord Beaconsfield und Graf Hochberg, gehören, wenn sie um ihres schlichten, anspruchslosen Charakters willen auch nicht das geräuschvolle Aufsehen erregen, wie die glänzenden Bildnißschöpfungen Bonnat's oder die prahlerischen Robenausstellungen von Carolus Duran, zu den besten, die man auf dem Marsfelde zu sehen bekommt. Mehr noch, das Bildniß des Grafen Hochberg und das Selbstporträt des Meisters erschienen mir als die besten Porträts, welche bis jetzt unter der Hand des vielbeschäftigten Künstlers entstanden sind. Die englischen Porträts verrathen allerdings eine gewisse kühle Gleichgültigkeit, allein am Ende unterstützt gerade sie die Charakteristik der edlen Lords, deren Ansprüche auf eine poetische Auffassung ihrer werthen Persönlichkeiten sich ohnehin nur schwer begründen ließen. Canon und Gaul hätten besser und glänzender vertreten sein können; indessen charakterisirt das van Dyck'sche Portrait der Gräfin Schönborn hinreichend die neuere Richtung des Ersteren, der auch bei dem Anlehnen an alte Vorbilder die ihm eigenthümliche Noblesse nicht verloren hat.

An das Gebiet der großen Malerei streift das Reiterporträt des General Laudon von L'Allemand an, ein kräftig und solide gemaltes Bild von echt historischer Auffassung. Das Genre ist durch eine reizende venetianische Balkonscene von Eugen Blaas, durch zwei ganz vortreffliche kleine Bildchen von Carl Probst (eine Dame im weißen Atlaskleide vor einem Bibliothekschranke und eine Wirthshausscene mit einer Kartenlegerin) und durch drei italienische Bilder von Schönn, unter ihnen ein kürzlich vollendetes „Volksfest an der genuesischen Küste", würdig vertreten. Eine besondere Gruppe bilden die Tiroler Defregger, Gabl und Schmid, der Wiener Kurzbauer und der Böhme Gabriel Max, die sich, wenngleich der Münchener Schule angehörig, den Oesterreichern angeschlossen und dadurch den Vortheil erreicht haben, zweimal — hier und in der deutschen Abtheilung — vertreten zu sein.

Unter den Landschaftsmalern nehmen Lichtenfels, Eugen Jettel, Ribarz, Ruß, A. Schäffer (Küste von Istrien, durch charaktervolle Wiedergabe des Terrains ausgezeichnet), O. v. Thoren und Unterberger eine hervorragende Stellung ein. — Den Ruhm der österreichischen Aquarellmalerei halten R. Alt und Passini in glänzender Weise aufrecht.

Von plastischen Werken haben nur einige Büsten, unter ihnen mehrere von Tilgner, und einige Statuetten in den Gemäldesalons einen Platz gefunden. Die großen monumentalen Arbeiten sind in der eleganten, von Laufberger mit Sgraffiti geschmückten Loggia aufgestellt worden, welche den Eingang zu der österreichischen Industrieausstellung bildet. Dort steht inmitten einer Blumengruppe Tilgner's Kaiser Franz Joseph und unter den Bögen der Halle Schmidgruber's Dürer, Wagner's Michel Angelo, Beethoven und Prometheus von Zumbusch, und die Kunstindustrie von Kundmann, durchweg Arbeiten, welche der österreichischen Skulptur neben der französischen eine achtunggebietende Stellung sichern.

Adolf Rosenberg.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

III.

Die Jahresausstellung hat, sehr zu ihrem Vortheile, gegen den Schluß eine so beträchtliche Auffrischung erfahren, daß wir noch einmal auf sie zurückkommen müssen. Auf dem Gebiete des Porträts sind zunächst drei neue Arbeiten des Historienmalers Griepenkerl zu erwähnen, die zu dem Besten gehören, was in Wien seit Jahren geleistet wurde. Vornehme Auffassung, lebendige Wiedergabe, kraftvolle und ungeschminkte Behandlung sind insbesondere seinen Bildnissen des Landschafters Lichtenfels und des Architekten Niemann nachzurühmen. Prof. Griepenkerl hat seinen genannten Kollegen an der Wiener Kunstakademie mit diesen Arbeiten einen schönen Beweis seines künstlerischen Vermögens, den Porträtisten von Fach aber eine beherzigenswerthe Lektion in der Behandlung des Porträts gegeben, welche hoffentlich die bei uns grassirenden Kostümbilder mit Porträt einigermaßen verscheuchen wird. Uebrigens scheint in dieser Beziehung die Erkenntniß des Guten und Bösen endlich doch aufzudämmern; denn Canon, einer der Urheber der theatralischen Richtung des Porträts, hat diesmal

unter fünf Bildnissen kein einziges in Kostüm. Seine Arbeiten sind, wie immer, an Werth sehr ungleich; zwischen seinem schlechtesten und seinem besten Bilde liegt mitunter eine solche Kluft, daß man kaum die Hand desselben Künstlers zu erkennen vermag. Am ansprechendsten erscheint diesmal das Kniestück eines sitzenden Mannes in der Mitte der Fünfziger, das kräftig modellirt, energisch charakterisirt und koloristisch sehr tüchtig behandelt ist; daß dieses Porträt direkt an die Art des Jordaens erinnert, darf bei der von uns wiederholt analysirten Malweise Canon's nicht Wunder nehmen. Lafite ist bei seinem Porträt einer vornehmen alten Dame in moderner Gesellschaftstoilette sehr glücklich gewesen; ein weibliches Porträt in Kostüm dagegen ist, trotz der guten malerischen Behandlung, gänzlich mißrathen. Durch hübsche Auffassung, feine koloristische Empfindung und geschickte Durchführung zeichnet sich das Porträt eines jungen, reich gekleideten Mulatten von Louise Codecasa aus. Bei dem Kostümporträt eines vornehmen Herrn im kräftigen Mannesalter von Fux muß man bedauern, daß das charakteristische, zu wirkungsvoller malerischen Gestaltung so geeignete Modell an eine recht schwache Hand gerathen ist. Mit der skizzenhaft hingeschlenderten, ruppigen Behandlung des Kopfes mochte der Maler vielleicht sich „genial" geberden wollen; der unbefangene Beschauer aber muß diese Art von Malerei, welche nicht einmal das Stoffliche zu bewältigen vermochte, einfach ungenügend finden. Haltung und Erscheinung des Bildnisses — das Einzige, was an demselben befriedigt — sind lediglich ein Verdienst des Originales; daran ließe sich selbst absichtlich nichts verderben. Ein Damenporträt von Franz Ruß — dem Jüngeren — ist vom Halse abwärts trefflich gemalt; der pikante Kopf aber leidet unter dem ganz mißlungenen rembrandtisirenden Kolorit. Daß man durch ausgiebige Verwendung von goldgelben Tönen im Fleisch den Rembrandt'schen Goldton ebensowenig erzeugen kann wie das Helldunkel dieses Meisters durch tiefe Schatten auf der einen und scharfe Lichter auf der anderen Bildhälfte, beweist auch ein wunderlicher Studienkopf desselben Künstlers. Er stellt ein junges Mädchen im beiläufigen Kostüm der sattsam bekannten „Judenbraut" dar, welches aus einem ovalen, von der bestrenommirten Firma „Gerard Dov sel. Erben" bezogenen Steinrahmen erwartungsvoll in die Welt hinausguckt; damit etwaige Heirathskandidaten nicht lange zu fragen brauchen, ist das Nationale: „Cornelia Rembrandti Nep:" beigesetzt. Dieser guten Nichte schadet es nichts, daß sie jetzt schon an die zweihundert Jahre im Grabe liegen dürfte; hätte sie bis heute am Fenster gestanden, so würde sich auch kein Freier gemeldet haben. Interessant ist ein weiblicher Studienkopf von Defregger, eine witwenhaft gewandete, sinnend blickende junge Frau von durchgeistigter Anmuth; wäre nicht die feste Zeichnung da, so würde man, nach Ausdruck und Kolorit, diese Dame auf den Namen Lenbach taufen. Der männliche Studienkopf desselben Künstlers dagegen ist echter Defregger, auch ohne das Tiroler Kostüm als solcher weithin kenntlich. Ein männlicher Studienkof von Schilcher zeichnet sich durch breite Behandlung und energische Charakterisirung aus. Hübsche Begabung verräth der gut aufgefaßte, in sattem Kolorit wirkungsvoll ausgearbeitete Studienkopf von Ch. v. Mérode; diese schlichte Greisin gefällt viel mehr als das aufgedonnerte Porträt einer jungen Frau, welches der strebsame Kunstjünger vorgeführt hat, obgleich es nicht ausstellungsreif ist.

Das Genre hat durch ein Bild aus Egypten „Arabische Bettler" von Hans Ludwig Fischer eine Bereicherung erfahren; an Schärfe der Charakteristik und Treue der Darstellung, insbesondere an Wahrheit und Kraft der Beleuchtung, läßt dieses kleine stimmungsvolle Bild nichts zu wünschen übrig. Wilh. Kray hat abermals Nixenbilder, seine ziemlich altmodische Spezialität, produzirt und abermals dargelegt, daß aus „mondbeglänzter Zaubernacht" und aus nackten Märchenweibern noch lange kein romantisches Bild herauskommt, wenn zum Ritt in's alte romantische Land nur ein lahmer Pegasus zu Gebote steht. Seine „Prinzessin Ilse" könnte ebenso gut eine Zwillingsschwester der Marlitt'schen „Goldelse" sein, und vor Kray's Illustration zum Göthe-Schubert'schen „Fischer" würde sich Schwind, der Meister des Wasserzaubers, im Grabe umdrehen. Diese Nixe mit ihrer graziös einladenden Handbewegung könnte vielleicht als netter Backfisch bei einem Lesekränzchen einen forschen Bruder Studio verführen, sich trinkmuthig in die Fluthen eines zum zweiten Male gefüllten Theekessels zu stürzen; das „feuchte Weib" aber, welches uns die unwiderstehliche elementare Gewalt des Wassers glaubhaft machen soll, ist sie lange nicht. Wenig glücklich ist diesmal Julius Kronberg mit einem prätentiösen, auf bacchische Motive gebauten Friese; die Komposition ist zerfallen, die Formgebung derb und das Kolorit hart, schreiend, unschön. Weit unglücklicher noch ist Mignon's rührendes Bild in der Darstellung von Weisser aus Stuttgart ausgefallen; die Erfindung lehnt sich bis in's Detail der Formen und des Beiwerks stark an Gabriel Max an, ohne dessen poetische Wirkung zu erzielen, und originell ist nur der zigeunerhaft braune Teint, welchen der Maler dem geheimnißvollen Kinde des Südens verleihen zu sollen geglaubt hat. Wertheimer's „Hahn im Korbe" ist buchstäblich zu nehmen: eine junge Dorfgeschichten-

Heroïne mit einem theatralischen Stadtgesicht, das naiv lachen soll, in Wahrheit aber eine recht garstige Grimasse schneidet, welche sich sehr ungraziös, den grob geformten nackten Fuß aus dem Pantoffel ziehend, an einem Feldrain niedergehockt hat, um von der Last eines hühnergefüllten Korbes, den sie am Rücken trägt, auszuruhen. Aus diesem Korbe steckt ein Hahn seinen rothen Kamm dem Beschauer entgegen, welchem nun der Witz des Titels und der ganzen Erfindung begreiflich wird. Mit der Erfindung hat sich diesmal auch Kunz, ein Schüler Angeli's, nicht übermäßig geplagt; das weibliche Modell „im Atelier" wird nachgerade langweilig, namentlich wenn es so unschön ist, wie auf diesem Bilde; das Beiwerk ist virtuos und mit jener feinen Technik gemalt, welche die Bilder von Probst, einem Genossen von Kunz im Atelier Angeli's, auszeichnet. Einen sehr sonderbaren Heiligen hat der Münchener Hermann Philips in seiner „Versuchung" hingestellt. Einem Anachoreten, der nicht so viel praktische Vernunft besitzen dürfte, wie dem heil. Antonius in der Bilderchronik von Busch nacherzählt wird, erscheint plötzlich hinter dem Studirlämplein ein auf geheimnißvolle Weise feurig beleuchtetes nacktes Frauenzimmer, dessen problematische Reize für ein Weltkind wahrlich nichts Verführerisches haben; trotzdem fürchtet sich der keusche Eremit ganz abscheulich vor sich selbst und birgt sein Gesicht bang in die Kutte, statt nach dem vollen Tintenfaß zu greifen und die ungerufene Dirne damit zu taufen wie weiland Doktor Martinus den Fürsten der Hölle. An grellen, ganz unmöglichen Lichteffekten leistet dieses Bild Unglaubliches.

Thierstück und Landschaft sind in willkommener Weise bereichert worden. Julius von Blaas hat drei lebensgroße, für ein Schloß in Ungarn bestimmte Pferdebilder geliefert, die sich überall sehen lassen können. Ein englischer Fuchshengst, Vollblut, und eine englische Stute sammt Fohlen, Halbblut, werden uns im Stalle vorgeführt, so daß die ganze Aufmerksamkeit des Beschauers auf die edlen, prächtig charakterisirten und virtuos gemalten Thiere fällt. Das hippische Doppelporträt zweier vierjähriger Irländer, die mit verschlungenen Hälsen eine hübsche, allen Pferdefreunden wohlbekannte Stellung einnehmen, präsentirt sich in einer üppigen Pußta-Landschaft, welche August Schäffer in treffender Charakteristik und breiter Behandlung dem Thierbilde so geschickt beigefügt hat, daß die Körper in einiger Distanz sich mit reliefartiger Plastik aus dem warm beleuchteten Hintergrunde abheben und die feinhufigen Beine aus dem hohen Grase förmlich heraustreten. In malerischer Beziehung ist dieses Bild das gelungenste; der reine Sportsman freilich wird ohne Zweifel dem ungemein lebendigen Vollblut-Fuchs den Vorzug geben.

Zu nicht geringer Freude lernten wir einen bisher nirgends ausgestellten Waldmüller, ein wahres Juwel, kennen. Ein sehr einfaches Motiv: ein von einem Bächlein durchrauschte Wiese, über welche ein Hirtenknabe im frühesten Morgen seine Ziegenheerde treibt; aber wie wird die Tageszeit durch das kalte, scharfkonturirende Frühlicht charakterisirt, wie malt sich der zarte sommerliche Morgennebel im farblosen Wasser und wie liegt er auf der dichten farbigen Wolkenwand, hinter welcher die Sonne schwerfällig ihr verschleiertes Haupt emporzuheben beginnt! Mit den einfachsten Mitteln, ohne alle Künstelei, sind da packende, der Natur abgerungene Effekte hervorgebracht, wie sie gar mancher Landschafter nicht einmal zu sehen, das heißt: mit Bewußtsein wahrzunehmen vermag. Eine anmuthige, hübsch empfundene und wirkungsvoll beleuchtete Vedute vom Golf von Salerno hat Seelos ausgestellt; sie ist tüchtig und solid gemalt wie alle Bilder dieses altbewährten Meisters. Sehr virtuos behandelt und von reizvollem malerischem Effekt ist das „Mühlsturzhorn" von Th. v. Hörmann; das Bild läßt nur mehr Ruhe im Vortrage zu wünschen übrig. Die Torfgegend bei Augsburg hat Wilhelm Wörnle sehr charakteristisch dargestellt. Skizzenhaft in den Details, arbeitet das Bildchen glücklich auf eine volle Gesammtwirkung hin; bei Arbeiten in größeren Dimensionen dürfte sich jedoch diese Methode nicht bewähren. Die Weimarer Landschafter vertritt der unsere Ausstellungen fleißig beschickende Baron von Gleichen-Rußwurm mit einer anmuthigen Flußlandschaft. Theodor Schüz bringt eine württembergische Frühlingslandschaft, welche durch poetische Komposition, Reiz der Stimmung und leichte, duftige Ausführung in ungewöhnlichem Maaße fesselt. Das ist in der That eine jener deutsch empfundenen Landschaften, welche immer seltener wurden, je mehr unsere Landschafter sich die Malweise der Nachbarn von jenseits des Rheines angeeignet haben; daß indeß Beides wohl vereinbar ist, zeigt dieses schöne Bild.

Oskar Berggruen.

Preller-Ausstellung in Weimar.

(Schluß.)

Noch vor der ersten Wanderung Preller's nach Italien ist von Goethe*) das bezeichnende Urtheil gefällt, daß das Heitere, Anmuthige und Liebliche vielleicht nicht in der eigentlichen Richtung seines Naturells gelegen und vielmehr das Ernste, Großartige,

*) Vgl. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Von Johann Peter Eckermann. Dritter Theil. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1848. S. 112—116.

auch das Wilde ihm ganz vortrefflich gelingen werde. Durch den späteren Verlauf seiner Entwicklung sind wir zwar überzeugt, daß dieser Gegensatz in der harmonischen Ausbildung ursprünglich ungleicher Fähigkeiten fast gänzlich ausgeglichen ist; allein die spontane Macht des Meisters zeigt sich augenscheinlich in denjenigen Arbeiten am wirksamsten, wo die Natur in ihrer elementaren Kraft und Würde dargestellt, den Eindruck erhabener, von menschlicher Cultur unberührt gebliebener Schöpfung wach ruft. Der über die Felswand brausende Wasserfall (26. Oelskizze auf Karton nach der Natur), das waldige zerissene Thal, die Stätte beutegieriger Bärenhorden (123. Karton), die von Geiern umschwärmten Gipfel in der Hochgebirge Pracht (122. Karton; 54. Oelbild), Tannengruppen in öder Schlucht, wo über Felsblöcken schäumend der Waldbach stürzt (118, 53 Oelbild; 117 Karton; 113 Aquarelle), derartige Scenerien sind ausnahmslos von Preller mit wahrer Meisterschaft, in freier Umbildung des natürlichen Vorbildes veranschaulicht. Den durch den Aufenthalt auf der Insel Rügen angeregten Kompositionen ist meistens eine ähnliche, fast melancholische Stimmung eigen, die sich in dem mehrfach behandelten Motiv „Hünengrab unter knorrigen Eichen bei heranziehendem Gewitter" (55, 99, 110, 197) zum Bekenntniß schwermüthiger Seelenstimmung steigert. Als Kartonzeichner, der in markigen Zügen die charakteristische Formation einer Landschaft festzuhalten vermag, ist Preller geradezu vorbildlich zu nennen (119. Eichwald im Sturm; Motiv aus Rügen). Was immerhin aus seiner Hand hervorgegangen, Alles hat das Gepräge einer Bedeutsamkeit an sich, wie sie nur dem genialen Schaffenstriebe entkeimt. Beweisgültig sind auch die ruhevolleren Waldlandschaften (21, 51, 193), die Darstellung spärlich belebter Ebenen (42, 109) und die im Geiste idyllischer Betrachtung aufgefaßten Schilderungen von Bauerngehöften, die in der einfachsten Zeichnung wie im durchgeführten Aquarell gleich lebendig vor Augen liegen.

Fast möchte man geneigt sein, den Culminationspunkt seines Schaffens in den nordischen Landschaften und Seestücken zu erblicken, wenn nicht die universellere und zugleich dichterische Verwerthung der Natur dem Odysseecyklus vor den übrigen Werken den ersten Preis verliehe. Denn seinen norwegischen Gebirgslandschaften und namentlich den Gemälden, in denen er das brausende, Menschenwerk vernichtende Leben der Wogen schildert, wie sie an zerklüfteten Felsmassen sich brechen, sind die Merkmale der höchsten Schönheit eigen. Wo Anderen die Natur fast erstorben und wesenlos scheint, entlockt er ihr ein vielgestaltiges, urwüchsiges Leben. Komposition, Zeichnung und Farbe sind stets wie für einander aus einheitlicher Empfindung geschaffen. Das schwankende Wetterleben in den Lüften, der die hochragenden Stämme niederschmetternde Sturm, das bewegliche Element der Gewässer, die über die Meeresfläche ausstrahlende Pracht der erwachenden oder scheidenden Sonne hat er wie Wenige seiner Zeitgenossen mit hinreißendem Zauber vergegenwärtigt. Niemals verliert er sich in eine nur andeutende, formlose und traumbildartige Technik. In den kleinsten, reizvollen Aquarellen, ja selbst in der Begrenzung einfachster Lineamente gelang es ihm, bei landschaftlichen Darstellungen wie im Figürlichen, dem Auge stets ein inhaltlich reiches, zum Genuß der Schönheit einladendes Gesichtsfeld darzubieten. Von hohem Interesse sind daher auch seine Naturstudien wegen ihrer seltenen Bestimmtheit und der frischen Energie in der Farbengebung wie im Formenausdruck. Am bezeichnendsten von Allen ist Nr. 40, ein wahres Kleinod, die zerklüfteten Granitmassen bei Skudesnaes darstellend bei sturmbewegtem Himmel von starker Brandung umspült, ein Motiv, das in mehreren, zum Theil wenig veränderten Repliken wiederkehrt. Beiläufig ist zu bemerken, daß Nr. 14, „Brandung mit einem scheiternden Schiff, Oelskizze auf Karton", eine von Preller's üblichem Monogramm abweichende Form trägt und auch aus Grund einer kleinlichen Technik mit seiner Kunst kaum vereinbar scheint.

Den reichsten Ertrag erndtete der Meister unzweifelhaft durch die wiederholten Studienreisen nach Italien, die er zumeist im Interesse des Cyklus und auch späterhin zur Belebung seiner allmählich alternden Kräfte unternommen. Mit derselben Vorliebe wie in jüngeren Jahren wandte er sich stets von Neuem den gewohnten Lieblingsstätten zu. Ansichten von Civitella, Subiaco und Olevano, Baumstudien aus Sorrento, Motive aus der Serpentara, der näheren Umgebung von Rom, Neapel &c. liebte er mit der ihm eigenen Klarheit in großen Bleistiftzeichnungen (60, 133—137, 145—147, 153, 155, 156—158) auszuführen, die zu den schönsten und besten Leistungen Preller's gehören. Welchen Gewinn er durch diese läuternden Vorarbeiten, besonders in kompositioneller Hinsicht erzielte, erhellt sowohl aus dem vergleichenden Studium der Odysseebilder in ihrer stufenweisen Fortbildung wie aus den während der letzten Lebensdekaden entstandenen Gemälden, von denen als die kostbarsten Perlen der Ausstellung das „Motiv aus der Serpentara bei Olevano" (56) mit lustigen Satyrn und Bacchantinnen, eine „Ideale Ansicht der drei Tempel von Pästum" (63) und als das vorzüglichste „Torre dei schiavi" (59) hervorzuheben sind. In ihnen ist die neuere, mehr auf den Gesammteindruck der Natur als die vereinzelte Erscheinung gerichtete Technik auf das Glücklichste zum Vorschein gelangt.

Aus wahrer Poesie der Empfindung sind diese herrlichen Farbenakkorde abgeleitet. Der Boden, auf dem ein goldenes Zeitalter seine Segnungen dem Menschengeschlechte gespendet haben mochte, ist vom Meister in der Fülle paradiesischer Herrlichkeit zur Anschauung gebracht. Dieselbe hohe Werthschätzung gebührt auch den alttestamentlichen Kompositionen, die wiederum durch die engste Verbindung menschlicher Handlungen mit der Natur eine tiefere Bedeutung haben, wie mehrere Bleistift- und Federzeichnungen, ein Karton, „Elias in der Einöde" (154) und das hochzurühmende Oelgemälde „Ruth auf dem Felde des Boas" (64) auf das Verständlichste beweisen.

Ein Rückblick auf diese Resultate seines Wirkens, das ihn zum Klassiker unter den historischen Landschaftsmalern berufen, rechtfertigt die lauten Lobeserhebungen, die ihm ungesucht noch zu Lebzeiten zu Theil geworden. Ein großer Kreis von Verehrern, deren Züge er für sich und seine Familie in sauber ausgeführten Zeichnungen gegenwärtig hielt, hat zu allen Zeiten mit ausgesprochener Liebe seine Lebenswege begleitet. Unter den zahlreichen Blättern der Ausstellung begegnen wir aus den römischen Lehr- und Wanderjahren den Bildnissen von Natorp, Kestner, Dräger und Koch. Aus der in der Heimath verlebten Zeit datiren die Umrisse der verklärten Züge des Altmeisters Goethe, mit dem Lorbeerkranz geschmückt, ferner das Porträt des von Preller geliebten Bonaventura Genelli, den er in einem bekannten Fries verherrlichte, des genialen Tonkünstlers Fr. Liszt, der Dichter Fr. Hebbel und Hoffmann, des geistvollen Kunsthistorikers A. von Zahn, sowie mehrerer Familienmitglieder und angesehener Freunde. Diese vielseitige Theilnahme erklärt sich auch, abgesehen von der künstlerischen Bedeutung, aus dem leutseligen und grundbraven Charakter des Künstlers, der untrüglich aus den Selbstbildnissen und aus Verlat's lebensgroßen Gürtelbilde hervorleuchtet. Wie eine Heldengestalt aus der homerischen Welt hat er mit antiker Mannhaftigkeit unter uns gewandelt, immerfort bis zur letzten Stunde strebsam und thätig, um das Erbe der höchsten Güter auf Weimar's geweihtem Boden in künstlerischem Sinne zu erhalten und zu bereichern.

Weimar, Juni 1878. **Lionel von Donop.**

Vermischte Nachrichten.

Zum Angedenken an den europäischen Kongreß wird die Berliner Stadtgemeinde ein Gemälde anfertigen lassen. Die Stadtverordneten bewilligten zu dem Ende 60,000 Mark und der Magistrat wird dem Vernehmen nach mit A. v. Werner wegen Uebernahme des Auftrags in Verhandlung treten.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

Kunsthistorische Bilderbogen. Sechste Sammlung. Italienische, französische und spanische Plastik des 16., 17. u. 18. Jahrh. Bog. 121—123. — Deutsche Plastik vom Ende des 15. bis Ende des 17. Jahrh. Bog. 124—127. — Plastik des 18. Jahrh. Bog. 128. — Französische und spanische Architektur des 16. u. 17. Jahrh. Bog. 129—131. — Englische u. skandinavische Architektur des 16. u. 17. Jahrh. Bog. 132 u. 133. — Belgische, deutsche und holländische Architektur des 16. u. 17. Jahrh. Bog. 134—141. — Architektur des Barockstils. Bog. 142—144. Fol. Leipzig, Seemann. M. 2. —

Galerie deutscher Dichter. Photographien nach Orig.-Gemälden von C. Jaeger, E. Felix u. A. Graefle. Biograph. Text von O. Roquette. gr. 4°. (176 S. u. 12 Phot.) München, Bruckmann's Verl. M. 25. —

Galerie deutscher Tondichter. Photographien nach Orig.-Gemälden von C. Jaeger. Biograph. Text von Ed. Hanslick. gr. 4°. (135 S. u. 12 Phot.) München, Ebd. M. 25. —

Handzeichnungen deutscher Meister. Eine Sammlung von Bildern aus Italien und der Schweiz. In unveränderl. Lichtdruck reproducirt von Schober & Bäckmann. 1. Lfg. (2 Bl.) Fol. Stuttgart, Engelhorn. M. 4. —.

Das Hohenzollern-Museum im k. Schlosse Monbijou. Fol. (10 S. mit 12 Taf. in Lichtdr.) Berlin, Wasmuth. In Mappe M. 12. —

Musée d'Amsterdam. 154 Blatt Photographien nach den Orig.-Gemälden. (Im Erscheinen begriffen.) Dornach, Braun & Co. (durch Grosse in Leipzig). Preis je nach Grösse Frs. 3—10.

Musée de la Haye. 150 Blatt Photographien nach den Orig.-Gemälden. Dornach, Ebd. Preis je nach Grösse Frs. 3—10; cplt. Frs. 1505.

Spiessbuerger und Vagabonden. Eine zwanglose Gesellschaft in 25 Originalzeichnungen von H. Kauffmann. gr. 4°. (25 Taf. in Lichtdr.) München, Ad. Ackermann. M. 30. —

Die Staedel'sche Galerie zu Frankfurt a/M. in ihren Meisterwerken aelterer Malerei. 32 Radirungen von J. Eissenhardt. Text von Dr. V. Valentin. Imp.-4°. (19 S., 32 Radir. u. 1 Holzschn.) Leipzig, Seemann. 4. Ausg. weiss Pap. m. Schrift M. 24. —; eleg. geb. M. 28. 50.

Kupferstiche.

Becker, Q., Blindekuh. In Mezzotinto gest. v. M. Schwindt. Berlin, Preiss. M. 15. —

Grob, K., Auf der Studienreise. Orig.-Radirung. Wien, Gesellschaft f. vervielf. Kunst. à 3 u. 6 M.

Hoff, Carl, Im Trauerhause. Rad. v. F. L. Meyer. Wien, Ebd. à 3, 6 u. 9 M.

Jettel, Eug., Schaafheerde. Orig.-Radirung. Wien, Ebd. à 3 u. 6 M.

Richter, Ludw., Zum Empfang. Zeichnung. Rad. v. H. Bürkner. Wien, Ebd. à 3 u. 6 M.

Rubens, P. P., Die Kreuzabnahme. Gest. v. Herzner. Berlin, Preiss. M. 18. —

Schmidt, M., Der Sittenrichter. Rad. v. C. Rauscher. Wien, Gesellschaft f. vervielf. Kunst. à 3 u. 6 M.

Zeitschriften.

The Academy. No. 320.

The exhibition of works in black and white, von F. Wedmore. — Paintings of China, von C. Monkhouse. — The Glasgow fine-art loan exhibition, von J. Muir.

L'Art. No. 182.

La peinture à l'exposition universelle de 1878: L'école française, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Les vieux mortiers de bronze, von Baron de Vinck. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Lief. 7.
Gepolsterter Armstuhl, 17. Jahrh.; Tisch, im Stil Louis XIV.; Kapitäle und Gewölbe-Consolen in Marmor von Bauwerken der italienischen Renaissance. — Moderne Entwürfe: Gascandelaber in Bronze; Gemalte Decke; Randleiste; Gitterthor eines Parkes; Modernes indisches Bauerngeschirr.

Kunst und Gewerbe. No. 26.
Die Gestaltung des Ringes vom Mittelalter bis in die Neuzeit, von Fr. Schneider. (Mit Abbild.) — Berlin: Gewerbe-Ausstellung 1879; Dresden: Preisausschreiben des Dresdner Kunstgewerbevereins; Hoehr: keramische Ausstellung; Zürich: Kunstgewerbliche Fachschule des Gewerbemuseums.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

11. Juli

Nr. 39.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Von der Pariser Weltausstellung. IV. England. (Erster Artikel.) — Raffael's „Madonna dei Candelabri." — Nachtrag zu der „Studie über einige Kirchengrundrisse der Renaissance." — Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867. — Bamberg: Photographische Nachbildung Dürer'scher Handzeichnungen. — Henry Cot †. — Freiburg im Breisgau: Ausstellung des Rheinischen Kunstvereins. — Cannstatt: Enthüllung des Grabdenkmales Ferdinand Freiligrath's; Köln: Restauration von St. Gereon. n— Zeitschriften. — Inserate.

Von der Pariser Weltausstellung.

IV.

England. — Erster Artikel.

Englische Kunst und englische Industrie feiern auf der Pariser Weltausstellung einen glänzenden Triumph, einen Triumph, der sich auf Leistungen gründet, denen selbst die Franzosen außer ihren Gobelins und ihrem Sèvresporzellan kaum etwas Ebenbürtiges an die Seite zu setzen haben. Indem sich der Prinz von Wales an die Spitze der Ausstellungskommission stellte, gab er dem ganzen Unternehmen eine officielle Sanktion. Er übernahm eine Verantwortlichkeit, die er im Verein mit Anderen in vollstem Umfange eingelöst hat. Die Schätze des Prinzen von Wales, d. h. die in ihrer Art einzige Sammlung von kunstindustriellen Gegenständen, welche dem Prinzen während seiner Reise durch Indien von den indischen Fürsten und Städten als Ehrengeschenke dargebracht worden sind, gehören zu den interessantesten, des eingehendsten Studiums würdigsten Partien der gesammten Weltausstellung. Indem so der Prinz seine Pflicht in hohem Grade erfüllte, setzten Künstler und Industrielle Englands eine Ehre darin, mit dem Thronerben zu wetteifern. Eine Sammlung wie die des Prinzen vermag freilich kein Zweiter aufzubieten. Dafür sind aber Geldmittel aufgewendet worden, die so fabelhaft sind, daß sich jede Konkurrenz von Seiten eines anderen Staates von selbst verbietet.

Nächst der französischen umfaßt die englische Industrieausstellung den größten Raum. Demgemäß hat sie auch an der nationalen Façadenstraße die größte Frontentwicklung. Hier sind nicht weniger als fünf mehr oder weniger kostspielige Prachtbauten aufgeführt, die dem Zwecke dieser Façadenstraße besser entsprechen als alle übrigen Bauten zusammen genommen. Die fünf Bauten geben ein nahezu vollständiges Bild von der englischen Privatarchitektur. Zuerst ein Wohnhaus im Stile der Königin Anna, dann der Pavillon des Prinzen von Wales im Elisabethstil, ein moderner Terracottabau, der von der berühmten Thonwaarenfabrik von Doulton u. Co. aufgeführt und von einer zweiten Firma dekorirt und möblirt worden ist, auch zu Ehren des Prinzen von Wales, an vierter Stelle ein Fachwerkbau, wie er für schlichte Bürgerhäuser im 15. bis 17. Jahrhundert üblich war, und an fünfter ein Pavillon nach dem Muster eines Landhauses aus der Zeit König Wilhelm's III.

Der Pavillon des Prinzen von Wales soll in seiner inneren Einrichtung den Zustand der modernen Kunstindustrie Englands durch die erlesensten Beispiele illustriren. Achtzehn der ersten Firmen Englands haben sich vereinigt und diesen Pavillon mit einem Kostenaufwande von ca. 300,000 Pfund zu einer Perle der Weltausstellung gemacht. Nimmt man auch an, daß die Einrichtungsgegenstände nach ihrer Entfernung noch anderweitig verwerthet werden können, so bleibt nach einer annähernd richtigen Schätzung immer noch die Summe von 20,000 Pfund zurück, die für Materialien, Bau- und Transportkosten unwiederbringlich verausgabt worden sind.

Man sieht, die Engländer haben bereits eine gewisse Uebung darin erlangt, den Namen ihres zukünftigen Monarchen durch den Glanz ihrer Guineen immer von Neuem aufzufrischen.

Aber innerhalb der Kunstabtheilung konnte das Geld keine Rolle spielen. Hier mußte der Genius der englischen Künstler allein auf den Plan treten, und dieser ist es, der innerhalb der englischen Ausstellung den reinsten Triumph gefeiert hat. Die Engländer sind freilich bei der Auswahl ihrer Kunstwerke nicht ganz korrekt verfahren, indem sie den festgesetzten Termin, 1867—1877, nicht genau innehielten. Indessen hat sich das wieder ausgeglichen, da die Bilder, die vor dieser Zeitgrenze entstanden sind, nicht zu den besten der Ausstellung gehören. Sie dienen ihr allerdings in so fern als Folie, als sie uns die immensen Fortschritte der englischen Kunst innerhalb des letzten Jahrzehnts deutlich machen. Zu diesen Bildern gehört eine Serie von Thierstücken des einst so gefeierten Edwin Landseer, unter ihnen sein berühmtes, tausendfach vervielfältiges: „Der Mensch denkt, Gott lenkt," Eisbären, welche ein Fernrohr, Uniformstücke und andere Ueberreste verunglückter Seefahrer zwischen Eisschollen aufstöbern. Neben den modernsten Schöpfungen nehmen sich diese Thierstücke, wenngleich sie immer ein nobles Genie offenbaren, kühl, flach und akademisch aus. Dahin gehören ferner die Genrebilder von W. P. Frith, deren hartes und buntes Kolorit man nicht besser bezeichnen kann, als wenn man auf die kolorirten englischen Lithographien längst verschollenen Angedenkens verweist. Am bekanntesten von seinen Bildern ist die Scene unter einer Bahnhofshalle, wo im Vordergrunde ein Verbrecher, der eben in den Waggon steigen will, von zwei Detektives abgefaßt wird. Sie wurde 1867 gemalt, sieht heute also schon ziemlich altmodisch aus. Doch zeigt ein zweites Bild, die Volksscene am Derby-Tag außerhalb der Barriere, vom Jahre 1876, denselben altmodischen Charakter in Farbe und Auffassung.

Von diesen Bildern muß man also absehen, wenn man die moderne Kunst Englands kennen lernen will. Man darf auch nicht an die Wiener Weltausstellung denken. Die Anzahl der in Wien zur Ausstellung gelangten englischen Kunstwerke belief sich auf 220 Nummern, während in Paris 733 ausgestellt sind. Und diese 733 Nummern sind mit der größten Sorgfalt und mit scharfer Kritik ausgewählt. Die Mittelmäßigkeit ist unbedingt ausgeschlossen. Man kann sagen, daß von dem Guten nur das Beste nach Paris geschickt worden ist. Das Meiste stammt — und das ist für die englische Kunst und ihre Existenzbedingungen charakteristisch — aus Privatbesitz. Von 283 Oelgemälden haben beispielsweise nur 59 noch nicht ihren Herrn gefunden.

Keine Kunst der Welt zeigt eine so innige Harmonie mit den Lebensbedürfnissen und Lebensanschauungen ihres Volkes, wie die englische. Sie ist durch und durch der Abglanz englischen Wesens: heiter und schwermüthig zugleich, ausgelassen und träumerisch, ohne dramatischen Zug, aber auch ohne die unselige Sucht nach dem Sensationellen und Grauenhaften, welcher die moderne Historienmalerei Frankreichs rettungslos verfallen zu sein scheint. Eine monumentale Malerei, eine Historienmalerei in großem Stile überhaupt existirt in England nicht. Die englische Malerei ist unter dem Schutze der Privatleute erstarkt und emporgediehen, und sie dient demgemäß auch nur den privaten Luxusbedürfnissen. Sie schmückt die Wände des Familiensalons, der Gesellschaftsräume, des Arbeitszimmers. Daraus erklärt sich die Begrenzung ihres Stoffgebiets nach der historischen Richtung einerseits und ihre innige Beziehung zum Leben andererseits. Ueber das historische Genrebild gehen die Engländer nicht hinaus, ohne selbst darin sonderlich zu excelliren. Die Renaissance und das fünfzehnte Jahrhundert sind ihnen wenig geläufig; erst mit dem Rococozeitalter fühlen sie wieder festen Boden. Die bedeutendsten Vertreter des historischen Genre's sind Calderon, Orchardson, Elmore und Gilbert. Ich möchte den Letzteren um seines berühmten Namens willen eigentlich zuerst nennen. Aber auch er gehört bereits zu den Größen, die durch den jüngeren Nachwuchs stark in den Schatten gerückt werden. Selbst auf seiner eigensten Domäne, in der Aquarellmalerei, nimmt der Präsident der Gesellschaft der Aquarellisten nicht mehr die frühere gebieterische Stellung ein, besonders seitdem die jüngeren Aquarellmaler wieder angefangen haben, die Rivalität mit der Oelmalerei aufzugeben und den Charakter der Wasserfarbe wieder herzustellen. Die historischen Genrebilder der vier genannten stehen ungefähr auf dem Niveau der späteren Düsseldorfer, in der Richtung eines Schrader. Die umständliche Toilette einer stolzen Rococoschönheit von Calderon und die „Reine des épées" von Orchardson, ein Tanz unter gekreuzten Degen, wie er bei großen englischen Hochzeiten Sitte ist, von Personen im Kostüm des vorigen Jahrhunderts ausgeführt, führen erst wieder diese beiden Maler als ebenbürtige Glieder in die Reihe ihrer Rivalen, die sich auf das Leben der Gegenwart beschränkt haben.

Dieselbe isolirte Stellung, welche der Engländer geographisch einnimmt, behauptet auch seine Kunst. Es läßt sich kein fremder Einfluß, keine klassische Tradition, von wenigen Ausnahmen abgerechnet, wahrnehmen. Man bezeichnete früher die englischen Maler, die einer gewissen klassischen Tradition anhingen, als Praeraphaeliten. Diese Sekte ist auch heute noch nicht ausgestorben: sie hält sich vorzugsweise an Ghirlandajo, an Sandro Botticelli, an Mantegna und Luca Signorelli. Der merkwürdigste dieser Sekte ist Walter Crane, der die Geburt der Venus im Stile eines Sandro Botticelli und in einer Farbe gemalt hat, als wollte er den Spieß umkehren und einmal den Ein-

druck eines Aquarells in Oelfarben wiedergeben. Burne Jones und Spencer Stanhope sind zwei andere Archaisten, die sich in gleicher Richtung bewegen.

Dieser archäologische Zug, der sich sonst in direktem Widerspruch mit dem gesunden und lebensfrischen Charakter der englischen Kunst befindet, bekundet sich auch in der Wahl der Stoffe. Der berühmteste unter diesen Archäologen ist Alma Tadema, der, wenngleich ein Niederländer von Geburt, in technischer Hinsicht ganz auf dem Boden der englischen Malerei steht. Dadurch daß Alma Tadema seine Bilder fleißig in allen Hauptstädten des Kontinents herumgeschickt hat, hat er allein den Ruhm einkassirt, welcher einem großen Theile der englischen Maler gebührt, die in ihren Meisterwerken dem europäischen Publikum bis heute so gut wie unbekannt waren. Ich nenne nur Herkomer, Boughton, Leighton, Leslie, Watts, die dem gefeierten Niederländer hinsichtlich ihrer malerischen Fähigkeiten ebenbürtig sind. Von Alma Tadema sind zehn Bilder vorhanden, unter ihnen seine ausgezeichnetsten Werke: das Bildhauer- und das Maleratelier. Alle diese Bilder hängen neben einander, wodurch natürlich ein glänzender Effekt erzielt worden ist. Die Franzosen haben dieses Princip übrigens konsequent durchgeführt. In ihren Sälen hängen siebzehn Meissonnier's, zehn Gerome's, neun Breton's u. s. w. neben einander. Von den Bildern Alma Tadema's waren mir vier unbekannt: ein pyrrhichischer Tanz, ein römischer Garten, eine Bacchantin, die vom Tanz ermüdet, eingeschlafen ist, und eine Morgenvisite von Höflingen bei dem blödsinnigen Claudius, der von einem seiner Günstlinge gewaltsam vor den Vorhang geschoben wird. Trotz mancher interessanten Details erreicht keines dieser Bilder die Wirkung jener oben genannten, die bis jetzt die Krone der künstlerischen Thätigkeit des Meisters bilden.

Ueber dieselben archäologischen Kenntnisse, aber nicht über denselben goldig klaren Farbenton gebietet E. J. Poynter. Von ihm sind zwei Bilder vorhanden, die schon um ihrer ungewöhnlichen Stoffe halber Interesse erregen. Das eine schildert in lebhaften Farben den Frohndienst der Kinder Israels in Aegypten, ihre Beihilfe an den kolossalen Tempelanlagen, an der Aufrichtung der Sphinxalleen. Während ein Sphinxkoloß aus rothem Granit eben in die Pforte der Tempelumfriedigung eingefahren wird, nimmt der Transport eines zweiten Kolosses den vorderen Plan des Bildes ein. Der Wagen wird von Israeliten gezogen, über welche ein Aufseher eine Hetzpeitsche schwingt. Einige der Unglücklichen sind erschöpft am Wege zusammengebrochen; mitleidige Frauen spenden ihnen einen Labetrunk, während die Aufseher schon zum Aufbruch mahnen. Den Abschluß der langen Figurenreihe bildet der glänzende Zug einer ägyptischen Prinzessin, welche die stolzen Bauten besichtigen will. Das andere Bild Poynter's führt uns hinter die Mauern einer belagerten Stadt des Alterthums, in eine Mauernische, wo ein Katapult aufgerichtet ist, von dem eben ein großes, glühend gemachtes Wurfgeschoß geschleudert werden soll. Diese klassischen Resurrektionen machen denselben lebenswahren Eindruck wie die Bilder Alma Tadema's, aber das Kolorit ist weniger vornehm und charaktervoll. Es leidet stellenweise an einer unruhigen Buntheit, die keinen harmonischen Gesammteindruck aufkommen läßt.

Adolf Rosenberg.

Raffael's „Madonna dei Candelabri".

Am 1. Juni kamen bei Christie, Manson und Woods in London 153 Bilder alter Meister aus der Sammlung des verstorbenen Hugh A. J. Munro, Esq. unter den Hämmer, darunter Raffael's berühmte „Madonna dei Candelabri". Das erste Gebot war 15,500 Guineen, das letzte 19,500 Guineen (409,500 Mark), worauf das Bild von den Erben zurückgenommen wurde. Das Gemälde ist ein Rundbild, auf Holz gemalt und mißt im Durchmesser 66 Centimeter. Im Schooße der sitzenden Madonna, einer unterlebensgroßen Halbfigur, steht das Christuskind, welches seine rechte Hand nach der Schulter seiner Mutter streckt, beide Köpfe sind en face gesehen. Unterhalb des fackelartigen Lichtes zweier Candelaber zur Seite erscheinen zwei Engelsköpfe. Munro kaufte das Bild 1841 aus der bei Philips in London versteigerten Sammlung des Herzogs von Lucca, früher besaß es Lucian Bonaparte, in dessen Hand es aus dem Palast Borghese in Rom gelangt war. Dort war es am Ende des vorigen Jahrhunderts allgemein bekannt; aber weiter zurück kann seine Geschichte nicht verfolgt werden. Waagen sagt richtig über das Bild, Treasures of Art in Great Britain II, 132: „Dieses Gemälde zeigt große Ungleichheiten in der Ausführung der einzelnen Theile. Der Kopf der Jungfrau ist so edel und zart in der Form und im Ausdruck, von so großer Transparenz der Farbe und Schönheit der Modellirung, daß ihn nur Raffael gemalt haben kann. Indessen das Kind, obwohl schön, erscheint in seinem Lächeln etwas affectirt und ist schwerer im Kolorit. Dies allein genügt, um die Beihilfe des Giulio Romano zu beweisen, während die Engel so viel weniger lebendig behandelt und schwerer im Tone sind, daß sie wahrscheinlich ganz von der Hand des Giulio Romano herrühren." Aber Waagen urtheilt hier sehr nachsichtig. Die Engelsköpfe sind so hölzern modellirt, daß sie mir auch für Giulio Romano viel zu gering erscheinen, während Passavant in seiner Behauptung, die Engel seien später von einem mittelmäßigen Künstler hinzugefügt, wohl zu

weit geht. Einzelne Theile, wie die ganz flache Stirn des Christkindes, deuten entschieden auf spätere Uebermalung. In der eigenthümlichen Bildung seines Mundes glaube ich indessen einen Einfluß des Andrea del Sarto wahrzunehmen. Daß der Kopf der Madonna, in welchem das Ideal einer christianisirten römischen Juno uns entgegenleuchtet, von Raffael eigenhändig ausgeführt sei, darüber kann Niemand auch nur den leisesten Zweifel hegen. Die Substanz der stark impastirten Farbe zeigt eine körnige Oberfläche.

Erst durch Aufsätze, welche kürzlich in der Times publicirt wurden, ist es bekannt geworden, daß dieser weltberühmte Raffael einen Rivalen in London hat. Der als Kunstkenner und Schriftsteller bekannte J. C. Robinson machte nach dem Ende der Versteigerung die Mittheilung, er besitze dasselbe Bild und gab dabei dem Verlangen Ausdruck, beide Gemälde möchten nebeneinander ausgestellt werden. Da einer Einwilligung seitens der Erben des Munro-Bildes wohl Bedenken entgegenstehen dürften, scheint es angezeigt, hier einen Vergleich beider Gemälde aus der frischen Erinnerung einer genauen Untersuchung zu geben.

Das Robinson'sche Bild ist, wie die meisten in Rom gemalten Tafelbilder aus Raffael's Zeit, auf Cypressenholz, im Gegensatz zu florentinischem Gebrauch, gemalt, die Maße sind genau dieselben, die Erhaltung vorzüglich. Die Geschichte dieses Exemplares ist gleichfalls schwer zu verfolgen. Nur so viel scheint fest zu stehen, daß es sich seit einer Reihe von Jahrzehnten in England befindet und am Ende des vorigen Jahrhunderts der Galerie Borghese einverleibt war. Pietro Bettelini's Stich der „Madonna dei Candelabri", welcher das Original wohl am besten wiedergiebt, zeigt, wie in dem Robinson'schen Gemälde, die Hände der Engel dicht unterhalb ihrer Köpfe an die Candelaber gelehnt; in dem Munro'schen Bild fehlen diese Hände ganz, da hier der Candelaberfuß viel mehr hervortritt in einer den Eindruck perspektivischer Wahrscheinlichkeit schädigenden Weise. In dem Robinson'schen Bilde ist die Farbe ganz dünn und flüssig aufgetragen, so daß im Incarnat die durchscheinende grünliche Untermalung zur Modellirung der schattigen Theile benutzt ist. Der blaue Mantel der Madonna ist übermalt, eine Thatsache, welche wohl auch von dem Munro'schen Bilde zu gelten hat, da die Beschreibung desselben bei Passavant nicht mehr mit dem Eindruck stimmt, welchen heutigen Tages dieser Theil des Bildes macht.

Was das Robinson'sche Bild vor allen Dingen auszeichnet, ist die gleichmäßige malerische Durchführung aller Theile. Während der Kopf der Madonna, übrigens auch in dem Contur ein wenig verändert, des strahlenden Effectes allerdings entbehrt, welcher in dem andern Bilde so bestechend wirkt, daß im Anblick desselben die Schwächen in den übrigen Theilen immer schnell und gern übersehen werden, ist besonders das Christkind bei Robinson, nicht minder die Engel, jener Darstellung weitaus überlegen. Auch sind die Haarmassen freier und natürlicher gruppirt; hier sind die Lichter auffallender Weise fein mit Gold gehöht. Der malerische Effekt der Flammen mit den Reflexlichtern auf den Leuchtern ist nur hier in wahrhaft künstlerischer Weise ausgeführt. Da das Robinson'sche Bild entschieden den Eindruck erweckt, vor 1520 entstanden zu sein, darf auch in Anbetracht der Thatsache, daß ältere Wiederholungen der „Madonna dei Candelabri" sonst überhaupt nicht nachgewiesen werden können, als Resultat des Vergleiches ausgesprochen werden, daß Raffael eigenhändig einen jetzt verlorenen Karton entwarf — unter den bekannten Handzeichnungen können leider auch nicht einmal Vorstudien nachgewiesen werden, — und daß die malerische Ausführung der beiden Bilder unter der Leitung des Meisters Schülern anvertraut wurde. Wie Raffael in dem Munro'schen Bilde den Kopf der Madonna selbst malte, so scheint seine Pinselführung auch in einzelnen Theilen des Robinson'schen Bildes, insbesondere in der Hand des Christkindes, deren Modellirung die Fähigkeit eines Giulio Romano weit übertrifft, nicht in Frage zu stehen.

London, im Juni 1878. **J. P. Richter.**

Nachtrag zu der „Studie über einige Kirchengrundrisse der Renaissance."

Es sei mir gestattet, einen kurzen Nachtrag zu der jüngst in der Zeitschrift erschienenen obenbezeichneten Studie zu liefern, da ich theils durch ein mir bei der Abfassung des Aufsatzes in Carpi unzugängliches Werk (Campori, Gli artisti etc. negli stati Estensi) in die Lage gesetzt bin, einige genauere, nicht unwichtige Daten über die Baugeschichte von S. Niccolo zu geben, theils noch einige Bemerkungen über die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Baues nachschicken möchte.

Nach Campori ergiebt sich aus unzweideutigen Urkunden, die er theilweise citirt, daß Peruzzi nicht den ersten Plan zu S. Niccolo geliefert haben kann, sondern daß vielmehr schon seit dem Jahre 1493, da Peruzzi noch Knabe war, der wesentlichste Theil von S. Niccolo (der Chor- und Kuppelpartien) entworfen und festgestellt sein mußte. In diesem Jahre faßte nämlich das Kapitel der Minoritenmönche (zu deren Kloster in Carpi die Kirche S. Niccolo gehört) in einer Versammlung zu Imola den Beschluß, „daß das neue Gebäude in Carpi, zu dem Alberto Pio den Grund gelegt, durchaus nicht in der projektirten Gestalt ausgeführt werden dürfe, sondern überall reducirt werden

müsse, so daß es die Breite der alten Kirche nicht überschreite.“ Allmählich aber scheint sich das Kapitel mit Alberto's Projekt für einen Neubau der Kirche versöhnt zu haben; denn 1505 beschließt dasselbe, „daß die Kapellenbesitzer in S. Niccolo ihre Kapellen dem Projekte der Hauptkapelle entsprechend, welche Alberto Pio bauen läßt, erweitern dürfen.“ — Daß der Bau nach dem Projekt von 1493 stetig fortschritt, beweisen zwei andere Urkunden vom 25. Mai 1507 und vom 2. Mai 1508, wonach zwei Seitenkapellen neben der Hauptkapelle verkauft worden sind. Vom Jahre 1511 wissen wir aus einem Tagebuch von Fr. Cecchetti, (siehe G. Maggi, Mem. historiche di Carpi), daß an der Konstruktion der Kuppel gearbeitet ward. 1514 scheint nach einer Inschrift an einem der äußeren Kuppelpfeiler der Bau der Chor- und Kuppelpartie beendigt worden zu sein. Bis 1518 ruht dann der Bau. Ehe wir nun die Frage zu beantworten versuchen, wer der Erfinder der Chorpartie, des wesentlichsten Theiles des Baues, gewesen sei, wollen wir zunächst hervorheben, daß der Grundriß desselben von noch höherem Interesse ist, als wir im letzten Aufsatz andeuteten, insofern er unseres Wissens das früheste Beispiel eines Typus ist, der später nicht bloß für S. Giustina zu Padua, sondern für zahlreiche andere Kirchenbauten des 16. Jahrhunderts als Vorbild diente. Wenn S. Giustina eine fast wörtliche Nachbildung nicht bloß der Chorpartie, sondern auch des Langhauses von S. Niccolo in Carpi zeigt, so giebt es andere Kirchen, die wenigstens in der Chorpartie sich genau an dieses Muster anschließen. Dahin gehört S. Maria in Campagna bei Piacenza, die, obwohl entschieden bramantesken Charakters, doch erst von 1522—1557 erbaut wurde. Auch hier ruht die Mittelkuppel auf vier Pfeilern, an deren Tragebogen sich Tonnen von der halben Tiefe des Kuppelquadrats legen, während in den Diagonalen des letzteren kleine Kuppeln von einem Viertel des Durchmessers der großen Kuppel liegen. Die Chorpartie des Domes von Como ferner, welche im Anfang des 16. Jahrhunderts von dem Architekten A. Rodari erbaut wurde, der gleichfalls der bramantischen Schule angehört, zeigt ebenfalls eine unverkennbare Verwandtschaft mit der Chorpartie von S. Niccolo, indem dort an der Mittelkuppel sich außer den vier Tonnen wenigstens zwei Eckkuppeln nach der Chorseite hin legen, und auch die Apsidenabschlüsse nicht fehlen. Kirchen, wie die Steccata von Parma, S. Maria in Ghiaja zu Reggio, erscheinen als Ausbildungen des nämlichen Princips, mit Beschränkung auf die Centralpartie und Weglassung des Langhauses. Dieses selbe Fünfkuppelsystem bildete aber auch den Grundgedanken des bramantischen Entwurfes zu S. Peter, ob derselbe nun noch mit einem Langhaus verbunden war oder nicht. Nur die der Kuppel entsprechende mächtige Ausbildung der Pfeiler und die daraus sich ergebenden weiteren Raumverhältnisse (wie z. B. die breiten Gurtbogen zwischen Pfeilern und Wand) unterscheiden im Princip den Kuppelraum S. Peter's von den einfacheren Fünfkuppelsystemen, wie wir sie in den eben erwähnten Kirchen fanden, und deren ältestes Beispiel unseres Wissens S. Niccolo in Carpi ist. Wenn wir nach dem Vorausgeschickten nun ferner berücksichtigen, daß sowohl die innere Ausbildung der Details in S. Niccolo, als auch die äußere Form der Kuppel (achteckiger Thurm mit Helmdach) entschieden bramantesken Charakter an sich tragen, daß ferner Bramante im Jahre 1493 (der Zeit der Entstehung von S. Niccolo) in der Lombardei (von der Carpi nicht sehr fern liegt) eine rege Bauthätigkeit entfaltete, die ihm damals bereits hohen Ruhm eintrug, daß auch andere Bauten Carpi's in unverkennbarer Weise seinen Stil an sich tragen (wenn sie auch erst aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen), so erscheint uns die Annahme nichts weniger als gewagt, sondern vielmehr sehr berechtigt, daß Bramante den ersten Entwurf zu S. Niccolo, also insbesondere zu dessen Chor- und Kuppelpartien geliefert habe, und daß er hier vielleicht zum ersten Male einer Idee den Ausdruck gab, die er in seinem S. Petersprojekt zu größerer Reife brachte.

Es bleibt uns noch übrig, über den weiteren Verlauf des Baues von S. Niccolo einige genauere Notizen zu bringen, als es uns, von allen Hilfsmitteln entblößt, in dem früheren Aufsatze zu machen, gestattet war.

Im Jahre 1518 nimmt Alberto Pio den Bau wieder auf, indem er in einem Briefe vom 18. April an seinen Faktor B. Porta in Carpi schreibt, er solle dafür sorgen, daß nach dem Modell, das er nach Rom geschickt habe, im nämlichen Jahre wenigstens noch ein Drittel des Baues vollendet werde. Ferner erfahren wir aus einem Akt des Notars B. Parmesani vom 15. Sept. 1519, daß an der Kirche noch gebaut ward. Am 17. März 1520 erklärt sodann der Maler Bernardino Loschi, er habe in Alberto's Namen G. Antonio und Antonio Barabani damit beauftragt, den 2. Bau dieser Kirche (d. h. also die 2. Partie des Baues) zu mauern; er wisse, daß die Nämlichen auch die erste Partie gemauert hätten. Tiraboschi's Angabe, A. Federzoni habe die Ausführung übernommen, wird damit allerdings hinfällig, was aber nicht ausschließt, daß Andrea Federzoni, der urkundlich festgestellte Ausführer wenigstens eines Theiles des Domes, dennoch S. Giustina von Padua, als erweiterte Imitation von S. Niccolo erbaut habe.

Im Jahre 1521 wurde ein Generalkapitel der Minoriten in der neuerbauten Kirche S. Niccolo gehalten; am 26. April 1522 wird sie sodann durch

Teodoro Pio, einen Halbbruder des Alberto Pio, eingeweiht.

Nicht unwahrscheinlich dünkt es uns, daß B. Peruzzi der Architekt des zweiten Theiles von S. Niccolo, d. h. des Langhauses gewesen sei, zu dem er dann, wie für den Dom von Carpi, im Jahre 1518 das Modell im Auftrage Alberto Pio's hergestellt hätte. Dabei mag er sich aber, in ähnlicher Weise wie beim Dom von Carpi, wesentlich an Bramante's, seines Meisters, ersten Entwurf gehalten haben. Daher rührt denn auch der bramanteske Charakter auch des Langhauses, sowie sämmtlicher Details her.

Vasari's Angabe, Perruzzi habe den Bau begonnen, aber wegen anderer Bauten in Siena nicht vollendet, wäre demnach auf den Kopf gestellt richtig. Daß Vasari seine Angabe gänzlich aus der Luft gegriffen haben sollte, dünkt uns nicht wahrscheinlich.

Hans Semper.

Kunstliteratur.

Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867. Im Auftrage des k. k. Unterrichts-Ministeriums dargestellt von R. v. Eitelberger. Wien, k. k. Schulbücher-Verlag. 1878. VII u. 150 S. 8.

⁂ Ein aus Anlaß der diesjährigen Weltausstellung vom österreichischen Unterrichtsministerium hervorgerufenes Büchlein, welches von dem regen Kunstleben des Kaiserstaates ein vollständiges und klar übersichtliches Bild giebt. Es ist dabei nicht sowohl das eigentliche Schaffen der Kunst in's Auge gefaßt, — dieses repräsentirt ja die Ausstellung selbst — sondern die Organisation der Kunstinstitute und des Kunstunterrichtes, die Leistungen der Kunstwissenschaft und hauptsächlich die in jüngster Zeit so hoch entwickelten Zeichen- und Kunstindustrieschulen Oesterreichs. Wo immer sich ein Anlaß bot zu solcher Ueberschau, haben wir auch in früheren Jahren Eitelberger's Stimme vernommen. Seit drei Decennien verfolgt er mit patriotischem Eifer die künstlerische Entwickelung seines Vaterlandes; überall hat er mit eingegriffen, wo es zu bessern und zu fördern galt, Niemand ist besser unterrichtet als er, und Keinem steht er nach an Objektivität der Anschauung und des Urtheils: Eigenschaften, die auch in der vorliegenden Schrift wieder in glänzender Weise hervortreten.

Die Darstellung soll gewissermaßen ein Complement der österreichischen Ausstellung, insbesondere der des Unterrichtswesens sein. Was nicht in Wirklichkeit vorgeführt werden konnte, wird hier geschildert, in seiner Entwickelung verfolgt und in seinem Wirkungskreise charakterisirt. Selbstverständlich beschränkt sich der Bericht nicht auf die der Staatsgewalt direkt untergebene Sphäre, sondern umfaßt das Gesammtleben der Kunst nach allen Richtungen hin.

Den Anfang machen die Hofinstitute, die Sammlungen des Kaiserhauses und ihre neue Organisation, welche den Lesern dieser Blätter bereits aus einer früheren Mittheilung bekannt ist. Darauf folgt die Albertina, deren Umgestaltung v. J. 1873 und gegenwärtige innere Einrichtung, sowie deren jüngste Vermehrungen in Kürze zur Kenntniß gebracht werden. Als die glücklichste Acquisition zur Bereicherung des berühmten Handzeichnungsschatzes aus letzter Zeit sei hier der Ankauf eines ganzen Skizzenbuches von Callot v. J. 1625 hervorgehoben, dessen photographische Publikation durch Thausing bevorsteht. Hiernach geht der Autor zur Darlegung der Thätigkeit Oesterreichs auf dem Gebiete der Erforschung und Erhaltung seiner alten Kunstdenkmale sowie auf dem der Kunstwissenschaft im Allgemeinen über. Die Wirksamkeit der 1873 neu organisirten Central-Kommission wird detaillirt geschildert und die von derselben in Angriff genommene Inventarisirung der Kunstdenkmale des Kaiserstaates mit besonderem Nachdruck betont. Es folgen Uebersichten über die Leistungen der hervorragenden Kunstgelehrten Oesterreichs, über die Lehrthätigkeit derselben an den Hochschulen, sowie über die Lehrapparate an den letzteren. Zu nennen ist hier die seit Woltmann's Berufung nach Prag bestehende kunstgeschichtliche Lehrmittelsammlung der dortigen Universität als die reichste und vollständigste ihrer Art in Oesterreich. Ein besonderer Abschnitt ist den beiden archäologischen Expeditionen nach Samothrake gewidmet, über deren Schlußresultate wir in Kürze durch den zweiten Band der darauf bezüglichen Publikation das Nähere zu erwarten haben.

Den Reigen der Kunstlehranstalten beginnt die nun in ihrem neuen prächtigen Palaste vollständig eingerichtete Wiener Akademie, deren Organisation den Lesern bekannt ist. Neu gegründet oder doch erst selbständig organisirt wurde in letzter Zeit die k. k. Kunstschule in Krakau, gegenwärtig unter Jan Matejko's Direktion. Sie umfaßt eine allgemeine Zeichen- und Malerschule und eine Specialschule für Malerei nebst den dazu gehörigen Hilfsfächern und Lehrmittelsammlungen. Das Statut datirt v. 31. Juli 1877. Nach der Schilderung der Akademien zu Prag und Graz, sowie der Medailleur-Akademie des Hauptmünzamtes in Wien wendet sich Eitelberger zunächst einer kurzen Geschichte der Wiener Stadterweiterung und der durch sie hervorgerufenen Kunstthätigkeit und staatlichen Kunstpflege zu, gedenkt der kunstliterarischen und technischen Leistungen der Staatsdruckerei, führt hierauf die rührige und erfolgreiche Thätigkeit Wiens auf dem Felde der graphischen Künste in eingehender Dar-

stellung den Lesern vor und betritt endlich dasjenige Gebiet, welchem seine eigene Wirksamkeit in den letzten Jahren vorzugsweise gewidmet war, dem der kunstgewerblichen Museen und Fachschulen, sowie den damit zusammenhängenden Bestrebungen zur Förderung des Zeichenunterrichts. Als Anhang sind die Statuten derjenigen Institute und Lehranstalten, welche seit dem Jahre 1872 neu organisirt wurden, in extenso mitgetheilt.

Blickt man auf das Gesammtbild zurück, das Eitelberger's Schrift uns entrollt, so muß Jeden, der sich der traurigen Zustände früherer Decennien erinnert, ein Gefühl freudigen Stolzes erfüllen über den entschiedenen Fortschritt, der sich in Oesterreich unwiderleglich und stetig vollzogen hat. Wir können nur wünschen, daß eine lange Zeit friedlicher Entwickelung die Früchte ausreifen lassen möge, die der Boden der jungen österreichischen Kunst unter der einsichtigen und glücklichen Pflege der heutigen Führer angesetzt hat.

λ. **Bamberg.** Soeben ist im Verlage des Photographen Hirschfeld die erste Lieferung der photographischen Nachbildungen der in der Bamberger Bibliothek befindlichen angeblich dem Albrecht Dürer zugehörigen 60 Handzeichnungen erschienen. Das Werk ist auf 20 Lieferungen à 7 M. berechnet, schön ausgestattet, und bringt die Bilder in der Größe der Originale. Den Text liefert Bibliothekar Dr. Leitschuh und vertritt selbstverständlich als Cicero pro domo die Autorschaft Dürer's. In wie weit es ihm glücken wird, mit seinen Argumenten die entgegengesetzten Ansichten eines Thausing, Zahn u. A. zu bekämpfen, werden die späteren Lieferungen zeigen.

Nekrolog.

B. **Henry Lot**, Thier- und Landschaftsmaler, in Düsseldorf, starb daselbst am 12. Mai 1878. Er war geboren den 22. Mai 1822 in Gendringen bei Arnheim, und empfing seine künstlerische Ausbildung in Cleve, zuerst bei Blaß und dann bei B. C. Koeckoeck. Später wurde er Zeichenlehrer am Königl. Gymnasium in Wesel. Am 1. Oktober 1852 legte er diese Stelle nieder und siedelte Anfangs 1853 nach Düsseldorf über, wo er seitdem als ausübender Künstler eine erfolgreiche Thätigkeit entwickelte. Lot malte Waldbilder, die einigermaßen an Koeckoeck gemahnten. Besonders gelang ihm die Wiedergabe kräftiger Eichen mit knorrigem Stamm und weitverzweigtem, dichtbelaubtem Geäste, denen er ein tiefes Studium gewidmet. Auch seine Thierstücke waren beliebt. Er behandelte darin hauptsächlich Schafe, mitunter auch Kühe; die landschaftliche Umgebung gab denselben stets eine erhöhte Wirkung. Gute Zeichnung, ansprechende Färbung und solide Durchführung waren die Eigenschaften seiner Bilder. Menschenfreundlich gegen Jedermann, für seine Kunst begeistert und darin Tüchtiges schaffend, hat er sich ein geachtetes Andenken gesichert. Er hinterläßt eine Wittwe und drei unversorgte Kinder.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Freiburg im Breisgau.** Die Ausstellung des Rheinischen Kunstvereins fand hier seit dem 4. Juni in den Sälen des ehrwürdigen Kaufhauses statt. Wenn sie auch in frühern Jahren schon zahlreicher beschickt war, so enthielt sie doch auch diesmal über zweihundert Gemälde nebst mehreren Aquarellen, Handzeichnungen, Stichen und andern Werken der vervielfältigenden Kunst, worunter sich viel Interessantes befand. Die Historienmalerei war nur durch wenige Bilder, die Schlachtenmalerei nur durch eine Scene aus dem letzten Feldzuge von Moritz Blanckarts vertreten. Am meisten waltete die Landschaft vor und daneben das Stillleben. Genrebilder gab es verhältnißmäßig nicht sehr viele, auch keine besonders anziehenden. Dagegen sind die wenigen Architekturstücke von Heger in Rom, Jentzen in Schwerin und Tacke in Braunschweig als lobenswerthe Arbeiten hervorzuheben. Unter den Thierbildern nennen wir die Rinder von Carl Roux und Chr. Mali, die Schafe von Kornbeck in Stuttgart und die Pferde von Pfeiffer und Jäger in München. — Von den historischen Bildern weisen die beiden biblischen Scenen von W. Steinhausen in Frankfurt am Main auf eine nicht eben glückliche Nachahmung der Gebhardt'schen Darstellungsweise hin. Besonders ungeschickt erschien die Darstellung „Christus und die Samariterin“, zwei winzige Figuren in einer großen grellgrünen Landschaft. Ein Heiligenbild im Charakter der Nazarener ist die heilige Maria als Kind mit ihren Aeltern von Balmer in Luzern, gut gezeichnet, klar in der Farbe und von solider Durchführung. Die büßende Magdalene von Grund in Baden-Baden darf zu den besten Werken dieses Künstlers gezählt werden. Im Porträtfach sind vornehmlich die beiden Bilder von F. v. Fielitz in München zu erwähnen, Mann und Frau aus dem 16. Jahrhundert, die in Auffassung, Farbe und Behandlung an ähnliche Köpfe Holbein's erinnerten. Recht achtungswerth ist eine große Studie („Dame aus dem 16. Jahrhundert“) von Frl. v. Bayer in Karlsruhe und flott und geschickt gemalt eine Italienerin von Frl. Anna Schleh. Von den Genrebildern erwähnen wir mit ungetheilter Anerkennung die „Partie Schach“ von Schuch in Weimar, die, bis zur geringsten Kleinigkeit liebevoll ausgeführt, eine leuchtende Farbe und gute Gruppirung zeigt, ferner einige kleinere Bilder von Frl. Petronella Peters in Stuttgart und W. Rögge in München. Auf dem Gebiete der Landschaft fesselte namentlich die große „italienische Gegend“ von E. Lugo, dessen sechs Kohlenzeichnungen ebenfalls Beifall ernteten. Das große „Alpenglühen“ von Rüdisühli in Basel ist ein Bild von effektvoller Wirkung. Der Vordergrund erschien uns allerdings etwas zu schwarz und wir glauben, daß es den beleuchteten Gletschern keinen Eintrag gethan hätte, wenn derselbe klarer in Farbe gehalten wäre. C. Oesterley jun. erfreute uns sowohl in der „Partie bei Lübeck“, wie in dem Motiv von der Lüneburger Heide durch poetische Stimmung und frische, eigenartige Behandlung. Ein „Motiv vom Chiemsee“ von Deuchert in München ist von lichter, fein gestimmter Farbe, leidet aber unter einer zu oberflächlichen Behandlung des Vordergrundes. Die „Schiffer in Norwegen“ von L. Preller in Weimar, das „Motiv aus dem Lechthal“ von Schweig in Düsseldorf und eine poetisch empfundene Landschaft von P. Röth in München bildeten werthvolle Beiträge. Hans Gude hatte uns nur mit vier sehr kleinen Bildchen bedacht, die von seiner wirklichen Bedeutung nur einen schwachen Begriff gaben. Unter den verschiedenen Landschaften von Sommer in Altona beansprucht der „Beginnende Sturm“ den ersten Rang. L. Meissner in München brachte ein recht gutes Winterbild mit Thierstaffage zur Schau. H. v. Riedmüller in Stuttgart bewährte seinen Ruf in zwei kleinern Landschaften und einem schönen großen „Mondschein“; Kappis in München stellte eine wirkungsreiche Abendlandschaft, („Motiv bei Wimpfen am Neckar“) aus. Von den Fruchtstücken lieferte Anna Peters das beste und unter den sonstigen Stillleben, die ebenfalls meistens von Damen herrührten, zeichnete sich ein großes von Frl. Dürr besonders aus.

Vermischte Nachrichten.

B. **Das Grabdenkmal Ferdinand Freiligrath's** auf dem Uffkirchhof in Cannstatt ist am 24. Juni feierlich enthüllt worden. Es befindet sich an der Umfassungsmauer, über welche hinweg sich eine prächtige Aussicht bietet. Aus einem Fels gehauen, wölbt sich über dem Grabe der Deckel eines gewaltigen Sarkophages, daraus erhebt sich ein Postament von Granit, mit der in Erz gegossenen Kolossalbüste des Dichters. Als Rückhalt dient dem Monument ein Aufbau, der auf cannelirten Pilastern in korintischen Stil einen auf Konsolen und Akanthusblätter gestellten Bogen trägt.

Am Ansatz des Bogens befinden sich Rosetten und an den Pilasterkapitälen Mohnköpfe, die auf den letzten Schlummer des Verewigten deuten. Auf dem Scheitel des Bogens erhebt sich die fünfsaitige Lyra, bekrönt von einen fünfstrahligen Stern; dieselbe ist von Lorbeer umwunden, während die Hohlkehle des Bogens von einem Eichenkranz umrahmt wird. Das ganze Denkmal ist etwa zwölf Fuß hoch und in der Hauptsache aus zwei Felsblöcken gearbeitet, die so zusammengesetzt sind, daß die Fuge von einem Fuß des Kapitäls zum andern läuft, genau in Schulterhöhe der Büste. Pilaster und Bogen bilden die Umrahmung der Büste und die von ihnen begrenzte glatte Fläche dient ihr als Hintergrund, von dem sie sich wirkungsvoll abhebt. Professor Donndorf ist in dieser Büste allen Anforderungen mit Meisterschaft gerecht geworden; mit überraschender Porträtähnlichkeit wußte er eine wahrhaft ideale Auffassung, die den bedeutenden Dichter sofort erkennen läßt, zu vereinigen. Auch der Erzguß ist trefflich gelungen. Dieser wurde von Howald in Braunschweig ausgeführt. Als die Hülle fiel, ertönte ein Ausruf freudiger Ueberraschung des zahlreich versammelten Publikums.

∴ **Restauration von St. Gereon in Köln.** Wie wir in der Köln. Zeitg. lesen, besteht die Absicht, das jetzige, in sehr schlechtem Zustande befindliche Kuppeldach der St. Gereonskirche zu entfernen und durch ein neues zu ersetzen, das unter genauer Beibehaltung der alten Form und Gestaltung unter dem Schlußkreuz wieder einen Kranz musivischer Ornamente zeigen soll, welche die Worte: Exultabunt Saneti in gloria abschließen werden. Da die Ausführung der betreffenden Arbeiten, deren Leitung dem Baumeister Lange in Köln übertragen ist, bereits begonnen hat, so haben wir die Hoffnung, daß in kurzer Zeit auch die originelle Kuppelkirche St. Gereon unter den übrigen bedeutenden Kirchenbauten Kölns wieder in voller Pracht und Schönheit dastehen werde.

Zeitschriften.

The Academy. No. 321.
Mr. W. B. Scott's etched and engraved work, von M. M. Heaton.

L'Art. No. 183.
L'exposition universelle de 1878: La collection de S. A. R. le prince de Galles, von A. de Champeaux. (Mit Abbild.) — Le meuble d'art à l'exposition universelle de 1878, von T. Chasrel. — Courrier d'Allemagne. II., von S. Wronszki. (Mit Abbild.) — Le musée royal de Belgique: Etienne Le Roy, von Léon Mancino. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 6.
Spellewerk. — Farbige Handtuch-Bordure; Uhr; Leuchter; Communion-Gitter; Credenz; Eiserne Cassette.

Journal des Beaux-Arts. No. 12.
Belgique: M. Loise et M. van Bemmel, von P. Siret. — France: L'exposition universelle, von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 27.
Berlin: Preisausschreiben des deutschen Gewerbemuseums; Wien: Die heraldische Ausstellung.

Kunstkroniek. Lief. 11. 12.
Overzicht van de geschiedenis der bouwkunst, von H. J. Biegelaar.

Mittheilungen der k. k. österr. Central-Commission Heft 2.
Klausen in Tyrol, seine Kunstschätze und Monumente, von Fr. Bock. — Das hölzerne Vortragekreuz in Rankwell, von Dr. Jenny. (Mit Abbild.) — Eine heidnische Grabstätte im Innern der Stadt Brünn, von M. Trapp. Prähistorische Funde nächst Lundenburg-Bernhartsthal, von dems. — Kunsttopographische Reisenotizen I., von A. Ilg. (Mit Abbild.)

The Portfolio. No. 103.
Etchings from pictures by contemporary artists: Jules Breton, „The Gleaner", etched by L. F. Dupont. (Mit Abbild.) — The schools of modern art in Germany: Düsseldorf, von J. Beavington-Atkinson. (Mit Abbild.) — Notes on Edinburgh: Old Town - The Lands, von R. L. Stevenson (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

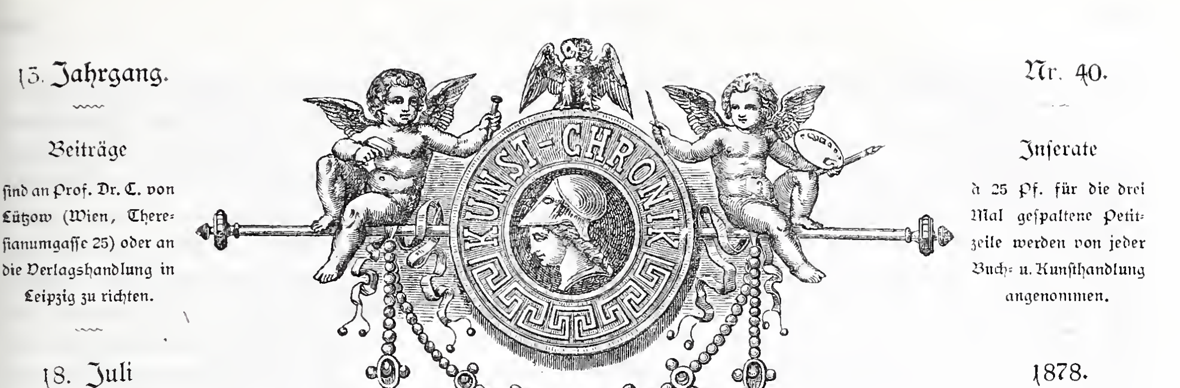
18. Juli

Nr. 40.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Salon. I. — Kunstausstellung in New-York. — Tassara, Arte Italiana e critica Tedesca; Blätter für Kostümkunde, Neue Folge, 3.—5. Heft; Leixner, Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie; Walther, Die Vernachlässigung der Dekorationsmalerei in Deutschland. — Dresden: Sächsische akademische Ausstellung; Stuttgart: Neue Erwerbungen der Königl. Staatsgalerie; Aus dem Atelier E. von Hayn's. — Zeitschriften. — Inserate.

Der Salon.

I.

Gehen wir einmal gleich medias in res und nehmen vor allen Dingen diejenigen Bilder in Augenschein, die eine besondere Beachtung verdienen! Das Gesammturtheil über den diesjährigen Salon, der die schwere Konkurrenz mit den Kunstabtheilungen der Weltausstellung zu bestehen hat, wird sich dann leicht ergeben. Betsellère stellte ein großes biblisches Bild aus: Christus beschwört den Sturm auf dem See von Genezareth. Das Schifflein mit gebrochenem Mast und zerfetzten Segel hüpft behend von einer Welle zur andern. Der nasse Abgrund zwischen den aufgethürmten Wogen, in welchen es im Nu verschwinden könnte, ist grauenerregend genug, um uns für das Loos der menschlichen Ladung leise erbeben zu machen. Die Schiffer, sämmtlich nackt und durch ihr Ringen wie durch ihre Geberden das allerhöchste Stadium der Verzweiflung offenbarend, schaaren sich um den Erlöser, dessen rothes Gewand gegen die unbekleideten Körper ebenso absticht wie die ruhige zuversichtliche Miene des Heilands gegen die verzweifelten Grimmassen seiner Umgebung. Der Apostel Petrus sitzt zurückgezogen in einer Ecke des Nachens und blickt mit glücklich ausgesprochener Bewunderung zu seinem Herrn empor. Auch andere Gestalten scheinen von dem Vertrauen zum Heilande erfüllt zu sein. So sind die Resoluteren der Bemannung in's Wasser gesprungen und schwimmen mit den weiten Netzen, die sie dem Schiffe zutreiben, zurück. Das Bild ist ein Durchschnittserzeugniß gewissenhafter Mittelmäßigkeit. Das Beste daran ist die Färbung des Meeres.

Ehe wir zu einem an Umfang noch größeren Bilde übergehen, wollen wir die Tigerkatze von Brideau hervorheben! Das hellbraune Fell der Bestie macht sich wie das schönste Kleid auf dem Körper eines schönen Weibes, und in dem Blicken liegt ein gutes Stück Pathologie der Wüste.

Die zwei Hauptbilder, welchen diesmal die Ehre zu Theil wurde, im Salon d'honneur die besten Stellen einzunehmen, sind der für das Luxemburg-Palais bestimmte Plafond und die Apotheose Thiers'.

Durch einen seltsamen Zufall versuchen sich die Maler beider Bilder zum ersten Male auf dem Gebiete der großen Malerei. Beide haben sich bis jetzt in ihrem Fache einen ausgezeichneten Ruf erworben. Carolus Duran, der Maler des Plafonds, welcher die Ruhmeskrönung der Maria von Medicis, der Erbauerin des Luxemburg allegorisch darstellt, ist bekanntlich der Lieblings-Portraitmaler vornehmer Damen und beliebter Schauspielerinnen. Er ist außerdem der einzige Maler, dessen Atelier ausschließlich von jungen Mädchen, die sich für die Kunst ausbilden wollen, besucht wird. Georg Bibert, der Verherrlicher des großen französischen Staatsmannes, ist der Urheber zahlloser geistreicher Bilder mit satirischer Pointe; man könnte ihn eher zu den Karikaturmalern rechnen, und er vervollständigt den Eindruck eines solchen auch durch seine nicht immer ganz unglücklichen Versuche auf Possentheatern sowie durch seine Vorliebe für Mystifikationen und schlechte Witze. Und dieser lustige Pfleger des Drolligen erweitert plötzlich um's Zwanzigfache den

Rahmen, innerhalb dessen er gewohnt ist, seinen Pinsel spazieren zu führen!

Die Apotheose des im letzten September verstorbenen Präsidenten der französischen Republik ist jedenfalls gut entworfen, wenn auch die Ausführung selbst manches von der herben Kritik verdient, die das Bild erfährt. Thiers, auf dessen geistvollem, hier nicht ganz treu wiedergegebenem Antlitz die fahle Verklärung des Todes sich gelagert hat, ruht in der Mitte des Bildes auf einer Art antik geformtem Ruhebett. Ein weißes Gewand deckt den Körper bis an den Hals. Unten sieht man ein schwarzes Cruzifix und eine Menge bunter Ordenssterne. Die goldene Kette des Vließes schimmert um den Hals des Verstorbenen. An dieser eigenthümlichen Bahre steht vorne ein Genius mit herzlich schlecht gemalten Flügeln und zeigt mit einer Geberde, die mehr Burschikoses als Feierliches an sich hat, gen Himmel. Blickt man empor, so entdeckt das Auge in den Wolken allerhand dahinjagende Gestalten, wie im dritten Akt der Walküre. Es sind in matten Umrissen gezeichnete Grenadiere der Revolutions-Armee und Reiterschwadronen des kaiserlichen Heeres: eine Anspielung auf den Geschichtsschreiber der beiden denkwürdigen Perioden. Zu rechter Hand der Bahre steht das trauernde Frankreich mit dem Gesichte gegen die Leiche gewendet. Der schwarze Flor, welcher die Gestalt umhüllt, hindert nicht, den üppigen wohlgerundeten Körperbau zu würdigen; die fleischigen Arme drängen sich unter dem Trauergewande hervor und das schwache schwarzseidene Gewebe läßt den Ton der Fleischfarbe wie durch das Gewand einer Tänzerin durchschimmern. Die Trauernde ist gesund und robust; ihre Trauer mag aufrichtig sein, aber sie wird dem Schmerze nicht unterliegen. Die Gestalt senkt in der rechten Hand eine gewaltige Tricolore, deren dreifarbiges Tuch den unteren Theil des Körpers bedeckt, deren Zipfel den Boden streifen. Neben der Bahre sind riesige Kränze aufgespeichert.

Zu beiden Seiten der Hauptfigur hat der Maler zwei Episoden angebracht, die viel schärfer betont werden müßten, um den gewünschten Kontrast zu bewirken. Auf der einen Seite liegt, in tiefes Dunkel gehüllt, das flammende Paris des Bürgerkrieges, rings herum die Forts und Basteien, deren Feuer allein die Scenerie geheimnißvoll und spärlich beleuchtet. Im Vordergrund beinahe zu Füßen des Genius liegt dahingestreckt ein eben getödtetes Weib mit klaffender Wunde, aus welcher noch das Blut rinnt, und neben ihr eine halb erloschene Fackel: die Commune. Auf der anderen Seite das Paris des Friedens in der Abendröthe eines Sommertages. Die auf dem ersten Bilde flammenden Monumente stehen hier unversehrt oder neu aufgebaut da. Ein Trauerzug mit militärischer Bedeckung und von einem starken Menschentroß begleitet, schreitet langsam durch die Straße; es ist die letzte Thiers dargebrachte Huldigung. Die beiden Seitengruppen sind selbstverständlich viel kleiner ausgeführt als die Hauptgruppe; man könnte sie als Traumgebilde betrachten, welche Vergangenheit und Zukunft vorstellen, während die mittlere Gruppe die momentane Wirklichkeit bedeutet. Aber die Proportionen sind nicht richtig beobachtet. Da bringt Vibert z. B. zu den Miniatur-Forts, die in die Holzschachtel eines Kindes hineinpassen würden, eine Figur, die Commune, welche ungefähr die nämliche Größe hat wie der Leichnam von Thiers, die trauernde Gallia und der Genius, d. h. Lebensgröße. Und der winzige Todtenwagen, die lächerlich kleinen Pferde auf dem anderen Flügel! Es bleibt daher statt des gewünschten und beabsichtigten Kontrastes weiter nichts als der üble Eindruck einer mangelhaften Disposition des Gemäldes. Vibert ist offenbar ängstlich zu Werk gegangen, denn, wenn er seinem Naturell die Zügel schießen ließe, so würde man ihm zu leicht den Karrikaturisten, der ja für ein solches Werk gar nicht paßt, ansehen. Die Befürchtung, daß ihn ein Vorwurf treffen könnte, brachte den Maler dahin, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Er beraubte sich selber eines jeden Nervs, und es mangelt bei aller Reichhaltigkeit der Conception dem Bilde an jenem Schwunge, welcher Gemälde dieser Art von dem Banne des Gewöhnlichen und Alltäglichen erlösen muß. Wie anders nimmt sich da die andere, im Format viel reducirtere Apotheose Thiers' in dem Bilde des H. Garnier aus! Diese Apotheose ist keine Allegorie, sondern der regierungsfähigen parlamentarischen Wirklichkeit entnommen. Da giebt es kein Atom Ueberirdisches, und doch hat Garnier, der eine historische Sonne gemalt hat, für die Verherrlichung des Staatsmannes mehr geleistet als Vibert mit seinen mythologischen Anwandlungen. Ein Satz in kräftiger korrekter Prosa richtet mehr aus, als ein Bündel seichter Verse. Die Begebenheit, deren sich Garnier für den Entwurf seines Bildes bemächtigte, war folgende. Im Laufe des Juni vorigen Jahres, genau ein Jahr bevor wir diese Zeilen niederschrieben, herrschte in Versailles große Aufregung unter den Helfershelfern der Verschwörung vom 16. Mai. Fourtou kündigte der Abgeordnetenkammer die ihr bevorstehende Auflösung an. Er kam dabei auf die Befreiung des Territoriums, auf die deutsche Occupationsarmee zu sprechen. Wie von einem elektrischen Funken durchzuckt, wendete sich die ganze, aus 363 Mitgliedern bestehende Majorität zu Thiers hin. Hunderte von Hände zeigten nach seinem Sitze, Hunderte von Stimmen riefen: „Das ist der Befreier." Es folgte eine beispielslose Ovation, die minutenlang andauerte, zum Entsetzen und zum Aergerniß der Minister, welche auf thörichte Weise diesen Auftritt pro-

vocirt hatten. Garnier wählte für sein Bild den Brennpunkt der Huldigung. Thiers sitzt allein, anscheinend gefaßt, aber doch mit bewegten Zügen auf seiner Bank, um ihn herum wüthet der Orkan der Begeisterung, während ihm gegenüber auf der Ministerbank auf der rechten und im Hemicykle Bestürzung, Verdruß und verbissener Zorn sich malen. Der größte Werth des Bildes ist die Genauigkeit, mit welcher auch die kleinsten Details behandelt wurden und die photographische Aehnlichkeit der 150 bis 200 auf den kleinen Raum zusammengedrängten Köpfe. Einzelne darunter sind nicht nur, was materielle Aehnlichkeit betrifft, sondern auch in Bezug auf moralische Wiedergabe der Physiognomie geradezu Meisterwerke, z. B. Gambetta, der mit dem mächtigen Gestus eines Volkstribunen den Gegnern fest in's Auge schaut und auf Thiers mit der Hand weist. Der Führer der Majorität kann sich für die Nachwelt keine günstigere Verewigung wünschen, als die ihm auf dem Bilde Garnier's zu Theil wird; seine originelle und urwüchsige Persönlichkeit kommt da mit aller Kraftfülle zur Geltung. Auch andere weniger bekannte Mitglieder der Linken sind hier getreu der Nachwelt überliefert. Das ein wenig pomphafte Denkergesicht des gegenwärtigen Präsidenten der Versammlung Henri Brisson, die verwetterte, aber höchst markige Gestalt des Präsidenten des Pariser Gemeinderathes Lherussen, das theatralische Wesen Etienne Arago's und viele Andere. Von der Rechten ist der spargellange Kampfhahn der Bonapartisten am besten getroffen, der am Fuße der Tribüne mit erzwungenem Lächeln und herausfordernder Miene in's Weite blickt. Die größte Sorgfalt jedoch verwendete der Künstler auf die Schilderung des Katzenjammers der Minister. Der Herzog von Broglie wendet sich mit störrischem Blicke auf seinem Sitze um, als läge er auf dem Roste des heiligen Laurentius. Fourtou gleicht der leibhaftigen Statue der Verblüffung. Die anderen Minister sind so sehr in Vergessenheit gerathen, daß man Mühe hat, den Namen dieser Eintagsfliegen auf ihre Gesichter zu setzen. Ja selbst die Zuschauer der Tribünen sind die gewohnten Stammgäste, und die Insassen der breiten Journalistenloge werden, wenn sie einen Gang durch die Säle des Industrie-Palast machen, sich auf den ersten Blick erkennen, von dem Petit-Journal mit dem wallenden Haar angefangen bis zum dürren altkatholischen Vertreter der diplomatischen Debats. Das Werk Garnier's ist nicht allein eine Arbeit der Pietät gegen den großen Staatsmann, sondern ein historisches Werk, welches nach Jahrhunderten — wenn die heutigen Oelfarben nicht verblassen, — befragt werden wird, wenn sich dann noch leidenschaftliche Geschichtsforscher für unsere parlamentarischen Größen interessiren.

Paul d'Abrest.

Kunstausstellung in New-York.

Die 53. jährliche Ausstellung der Akademie, welche am ersten April eröffnet wurde, und im Mai ihr Ende erreichte, umfaßte 747 Nummern, eine Zahl, die keine frühere Ausstellung noch aufzuweisen hatte. Wichtiger für den Erfolg ist es jedoch gewesen, daß man hinsichtlich der Aufnahme von der alten Regel abgewichen war, den Werken amerikanischer Maler, gleichviel wie verunglückt und stümperhaft sie waren, die Säle der Akademie zu öffnen. Jene naiven Sudeleien, schlecht kolorirten Stickmustern ähnlich, mit zurücktretendem Vordergrund und vorspringendem Hintergrund, auf die man früher überall stieß, gehören der Vergangenheit an. Auch die religiöse Malerei, die sich regelmäßig nur durch Mißgeburten bemerklich machte, war auf ein Minimum reducirt; überhaupt war ein richtigeres Verhältniß zwischen dem Wollen und Können wahrnehmbar. Neben der Landschaft, welche wie immer vorherrscht, wird das Genre mehr und mehr mit Glück kultivirt, während die eigentliche Historienmalerei, für die es einstweilen noch keine zureichenden Kräfte giebt, diesmal unvertreten war. Reichliche Gelegenheit war geboten, die Leistungen der ältern Akademiker mit denen der jüngern Künstler zu vergleichen, die unter den Einfluß der europäischen Schulen gekommen sind. Aus beiden Richtungen sind anziehende, gelungene Werke hervorgegangen; einige der Jüngern bekunden bedeutendes Talent, und wenn manche von ihnen sich einstweilen noch streng an ihre Vorbilder halten, so tritt doch in ihren Leistungen schon größere Mannichfaltigkeit hervor; sie erwecken Erwartungen für die Zukunft, während in dem ältern konventionellen Stil eine gewisse Einförmigkeit auffällt, welche das Hinzutreten neuer, frischer Elemente äußerst wünschenswerth macht.

Einer der hervorragendsten unter den jüngern Landschaftsmalern ist R. Swain Gifford. Er hatte eine große Landschaft ausgestellt: Dartmouth Moors. Der melancholische Zauber des Herbstes ist in seiner ganzen Poesie wiedergegeben; es ist eine ächte Stimmungslandschaft, dergleichen vor fünf und zwanzig Jahren ein amerikanischer Maler nicht zu schaffen vermocht hätte. Die Ausführung verräth besonders in der Behandlung des Lichts den günstigen Einfluß europäischer Kunst. Ein Glanzpunkt der Ausstellung war auch eine Gegend auf Long Island bei Sonnenuntergang von Charles Miller, ein herrliches Werk, wahr, duftig, und stimmungsvoll, die Natur, wie sie sich in dem wahren Künstler abspiegelt. Thomas Moran, der Maler der Felsengebirge und der Gegenden am Yellow-Stonefluß, hat sich diesmal nach dem Osten gewendet und sein Bild „ein orientalischer Traum“ benannt, und traumartig ist es auch, bunt, verschwommen, undeutlich, aber duftig

und poetisch, Wasser und Sonnenschein, Wiederschein, schimmernde Paläste und Thürme, und Minarete in Duftschleier gehüllt. Vielleicht könnte man sich in diesen orientalischen Herrlichkeiten dennoch orientiren, wären sie nicht von dem Hängekomité in die höchste Region im dunkelsten Zimmer des Ausstellungsgebäudes verwiesen worden. Realer ist eine saftige, frische Landschaft desselben Künstlers, ein Teich im Walde, zu dem das Vieh zur Tränke kommt. Den ältern Stil fanden wir in einem seiner tüchtigsten Repräsentanten James M. Hart illustrirt, der in einem umfangreichen Bilde eine prächtige Eichengruppe dargestellt hat, ein schönes Werk, das noch ansprechender sein würde, wenn etwas mehr für die Beleuchtung gethan wäre. Jervis McEntee hatte eine schöne herbstliche Stimmungslandschaft ausgestellt, Arthur Quartley eine durchsichtige See in den warmen Farben eines Sommernachmittags, Shurtleff ein paar frische, duftige Landschaften, welche den Einfluß von Diaz bekunden. Noch ein paar kleinere Landschaften von Miller und Swain Gifford, das Druidenkreuz von J. Widgery Griswold, ein Wald in der Nähe von München von Phelps, Baumstudien von Magrath, Landschaften von Kollock, Sonntag, Wyant, Colman, Arthur Parton, Wm. Hart, Robert Minor und Kruseman van Elten sind rühmend hervorzuheben.

Ein höchst erfreulicher Fortschritt gab sich im Genre kund, das erst seit den letzten Jahren Bedeutung gewonnen hat. Ein neuer Geist ist hineingekommen, sowohl in der Behandlung als auch in der Wahl des Stoffs. Die meisten der zahlreichen Genrebilder haben einen Inhalt, der den Beschauer anzieht, zu seinem Gefühl spricht, seine Heiterkeit erregt, ihm irgend ein Lebensbild sympathisch vorführt. Die Modedamen, welche Handschuhe anziehen, die Leute, welche im Begriff sind, in eine Thür zu treten oder einen Regenschirm aufzuspannen, denen man früher so oft begegnete, sind glücklich beseitigt. Ein höchst anmuthiges Bild von Th. Hovenden unter der Bezeichnung: „Der Stolz der Alten" läßt uns in eine Bauernstube blicken, ein paar alte Leute darin, welche mit herzlichem Wohlgefallen ihre Enkelin betrachten, ein schönes junges Mädchen, die, mit ihrer Arbeit beschäftigt, das ihr durch Blicke gespendete Lob nicht zu bemerken scheint. Auch ein „Loyaler Vendeer" desselben Künstlers ist eine ausdrucksvolle, charakteristische Gestalt. „Die Geschichte" von E. Wood Perry führt uns ebenfalls eine gemüthliche Scene aus dem häuslichen Leben vor: eine Großmutter erzählt ihrem Enkel, den sie auf dem Schooße hält, eine Geschichte. Die liebenswürdige alte Dame und der prächtige Junge sind einander werth, und in der sorgsamen Ausführung und den warmen Farben vergleicht das Bild sich vortheilhaft mit frühern Leistungen des Künstlers. Der „Schlaf" von Abbot H. Thayer ist ein Liebling des Publikums, ein Kapitel aus der Kinderstube, anspruchslos und lebensfrisch: ein liebliches Kind in süßem Schlaf, die runden Händchen vor sich auf der Decke und dicht neben ihm ein kleiner Hund, ebenfalls ruhig schlafend. Wahrscheinlich haben die beiden Gefährten sich zusammen müde gespielt und ruhen nun von dem Vergnügen aus. Auch „Ein Regentag in der Rumpelkammer" von Gilbert Gaul führt eine Scene aus dem Kinderleben vor. Brüderchen und Schwesterchen sind über die Garderobe der Urgroßeltern gerathen und stolzieren glückselig darin umher. „Ein Gelehrter in seinem Studierzimmer" von Richard Groß, eine charaktervolle Gestalt, brillant und stilvoll ausgeführt, bekundet Verständniß der Renaissance; ebenso eine Studie, eine schwarzgekleidete Dame, von David Neal, eine Gestalt die man nicht leicht wieder vergißt. Ueberhaupt hatten die modernen Künstler mehrere höchst anziehende Studienköpfe beigetragen, darunter ein alter Mann von Alden Weir und ein junger beschaulicher Mönch von Walter Satterlee besonders gelungen. Ein Hofnarr von William Chase ist brillant gemalt, aber zu häßlich und karrikirt, um nicht abstoßend zu wirken. J. C. Thom, Julian Scott, Maynard und J. G. Brown hatten auch ansprechende Genrebilder ausgestellt.

Die Porträts waren so zahlreich wie in frühern Jahren, als Einen von allen Wänden anspruchsvolle Alltagsfiguren ohne Zahl anlächelten. Auch in diesem Fache ist man dies Jahr strenger verfahren, und der Erfolg ist äußerst günstig gewesen; neben mehreren vorzüglichen Werken fand man verhältnißmäßig nur wenig mittelmäßige und schlechte. Namentlich haben Bonnat, Le Clear und Eastman Johnson mehrere hervorragende in weitern Kreisen bekannte Männer ideal aufgefaßt, lebens- und stilvoll dargestellt. Zu dem Besten in diesem Fach gehört das Porträt eines Malers, vielleicht Selbstporträt, von Walter Shirley. Auch Hicks und Huntingdon hatten gelungene Porträts ausgestellt.

Ein Thierstück von Schmitzbruger in München, zwei Hunde und ein Papagei in einem eleganten Zimmer, welche ihren Herrn erwarten, ist mit einer Bravour gemalt, die es trotz des einfachen Gegenstandes zu einem der hervorragenden Bilder erhebt. Außerdem gab es in diesem Fache manches Gute von Tait, G. Innes jr., Velten und den Brüdern Beard.

Der Korridor um den Treppenaufgang enthielt eine Fülle von kleinern Bildern, Blumenstücken, Radirungen, Zeichnungen, Aquarellen u. s. w., darunter viele artige Sachen. — Wenig Rühmens läßt sich dagegen von den dreißig Skulpturen machen, welche diesmal im untern Stockwerk aufgestellt waren. Einige leidliche Porträtstatuen neben allerlei affektirtem, werth-

losem Zeug, darunter eine lebensgroße anspruchsvolle Vogelscheuche, „Wirbelwind“ benamst, von Hartley.

O. A.

Kunstliteratur.

Arte Italiana e Critica Tedesca. Osservazioni e Note di Serafina Botto Tassara. Firenze, Successori Le Monnier, 1878. 8.

Im dritten Bande der „Italia“ (1876, S. 155—173) erschien aus der Feder Adolf Bayersdorfer's ein Essay über die moderne Kunst in Florenz. Mit geistvoller, dabei rücksichtsloser Schärfe wurden darin die gegenwärtigen Kunstzustände von Florenz einer die idealsten Intentionen verfolgenden Kritik unterworfen. Nun ist es eine liebenswürdige Eigenschaft der Frauen, principiellen Abstraktionen unzugänglich zu sein; sie fassen Alles persönlich und stellen sich sofort in Positur. Frau Botto Tassara ist eine geistvolle Frau — aber sie ist eben Frau, das ist zu ihrem Lobe gesagt; ihr erscheint also Bayersdorfer's Essay als eine Beleidigung ihrer jetzigen Heimath Florenz (sie ist von Geburt Genuesin) und wohl auch ihres Gatten, des Bildhauers Tassara, der von Bayersdorfer gar nicht erwähnt wird; Letzteres meine ich, mit Unrecht, da Tassara unter den Bildhauern von Florenz einen hervorragenden Rang einnimmt. Solch edle Motive machen waffenlos; ich würde daher auch kaum der kleinen Schrift Frau Tassara's gedenken, wüßte ich nicht, eine wie beifällige Aufnahme dieselbe in Italien gefunden hat.

Den Verfasser des Essay's brauche ich nicht zu vertheidigen; ich wünschte im Interesse von Florenz, dem ich mit aller Liebe anhänge, daß Bayersdorfer's hartes Urtheil über die dortige Malerei durch das Urtheil der Jury der Pariser Ausstellung widerlegt würde. Was die florentinische Architektur betrifft, so stehe ich zu Frau Tassara in ihrer Vertheidigung der Rustika, die vom Verfasser des Essay's angegriffen wird. Zu herbe erscheint mir auch Bayersdorfer's Urtheil über die florentinische Plastik; gerade auf diesem Gebiete wirken noch gute Traditionen fort, und der Italiener fängt wieder an, der Natur gegenüber größere geistige Selbständigkeit zu zeigen.

Doch das Urtheil des Verfassers des Essay mag strenge sein; mir liegt nur daran, einige allgemeine Anklagen Frau Tassara's zurück zu weisen. — Frau Tassara meint: wie früher die Franzosen, so scheinen jetzt die Deutschen die Welt lehren zu wollen, daß „cortesia“ ein eminent italienisches Wort sei. Dann allerdings, wenn eine in ruhigem Ton gehaltene Kritik eine Verletzung „höfischer Art“ ist. Aber Frau Tassara ist nicht dieser Meinung; sie selbst übt ja Kritik in weiterem Umfang und herberer Weise als der Verfasser des Essay's.

Die Deutschen, sagt sie, „gewöhnen uns schon daran mit ihren oberflächlichen („aborracciate“) Urtheilen über unsere Angelegenheiten, die alte Meinung, die wir von ihnen hatten, umzuändern: daß sie nämlich ein wenig schwerfällige, aber im Uebrigen gute (bonacci) Leute seien; wir müßen zu der Erkenntniß kommen, daß Schwerfälligkeit die Oberflächlichkeit nicht ausschließt“ (pag. 20). Wo begegnet uns da mehr — Prätension: in jenem Urtheile über moderne Kunstverhältnisse einer einzelnen Stadt, oder in dem allgemeinen moralischen Verdikt über eine ganze Nation? Woher weiß denn Frau Tassara, daß wir Deutsche der Meinung sind, „die Kunst sei in Italien für immer untergegangen, um in triumphirendem Glanze in Deutschland zu erstehen“ (pag. 7)? Wir freuen uns, daß auch uns trotz „nordischem Dämmerlicht“ die Sonne des Schönen leuchtete, und hoffen, daß sie uns wieder leuchten werde; aber ebenso läßt uns die warme Theilnahme an allen trüben und frohen Schicksalen des italienischen Volkes innig hoffen und wünschen, daß der neue Geistesfrühling, der, wenn die Anzeichen nicht trügen, für Italien heraufzukommen scheint, auch ein Frühling neuen künstlerischen Lebens sein möge. Jene deutsche Bescheidenheit, für die unser Landsmann Börne so bitterböse Worte hatte, ist zum Glück verschwunden; aber die Großsprecherei, die platte Selbstzufriedenheit ist deßhalb nicht an deren Stelle getreten — sie ist höchstens Eigenthum einiger Pfahlbürger in Süd und Nord. Die bittersten Wahrheiten sagen wir uns noch immer selbst — zu unserem Heile; sagen wir sie dann auch hier und da einem anderen Volke, so ist dies ja nur ein Zeugniß unserer Objektivität. — Damit bin ich zu Ende. Frau Tassara's Irrthümer über unsere Begriffe von Renaissance und Roccoco zu berichtigen, sie zu korrigiren, wenn sie das Barockdenkmal am Graben in Wien mit den modernsten Werken der Bildhauerei zusammenwirft, ihre wunderlichen Aeußerungen über Michelangelo zu kontrolliren, hätte an dieser Stelle keinen Sinn; auch die böse Schreibweise deutscher Wörter bleibe unbemerkt! Bettina's naives Geständniß in der Widmung ihrer an Fürst Pückler gerichteten „Briefe eines Kindes an Göthe“, die Setzung des Komma und Semikolon betreffend, muß weiblichen Schriftstellerinnen gegenüber zu weit liberaleren Konzessionen bestimmen. Und das wird mir um so leichter, wenn ich der Geistesanmuth gedenke, welche ich im persönlichen Verkehre mit Frau Tassara kennen zu lernen Gelegenheit hatte.

Hubert Janitschek.

Blätter für Kostümkunde. Historische und Volkstrachten. Neue Folge, III., IV. und V. Heft. Blatt 25—60. Berlin, F. Lipperheide. 1877 und 1878.

Mit dem dritten Heft dieser „Neuen Folge" sind die „Blätter für Kostümkunde" in eine neue Entwicklung getreten. Der eine bisherige Herausgeber, Professor Döpler, hat sich in Folge anderweitiger Beschäftigung zurückgezogen, und die einheitliche Leitung des Unternehmens ist in die Hände A. v. Heyden's gelegt worden. Gleichzeitig wurde die Arbeitstheilung zum Princip erhoben, und nicht nur im Titel, sondern auch in der thatsächlichen Ausführung erscheinen die Arbeiten einer größeren Anzahl namhafter Künstler, von denen Jeder das seinem Gebiete Naheliegende behandelt, und zwar sowohl im Bild als auch im Wort, wodurch die früher zuweilen vorhandene Inkongruenz dieser beiden glücklich vermieden wird. Ferner ist an die Stelle des dem Farbendruck zu Grunde liegenden Stahlstiches jetzt der Holzschnitt getreten, eine Veränderung, welche der kräftigen Wirkung der Kostümblätter sehr zu Statten kommt. Der besondere Werth der Publikation liegt jedoch darin, daß sie einerseits bei den historischen Trachten sich die größte Präcision in der Benutzung der Quellen zur Aufgabe macht und alle Willkürlichkeiten ausschließt, andrerseits aber fast ausnahmslos solche Darstellungen bringt, welche in anderen Kostümwerken noch nicht veröffentlicht sind, so daß sie in der That eine Bereicherung des Materials und zwar in getreuer und geschmackvoller Auffassung bietet. Wir möchten hierbei besonders auf die geschickte Benutzung von Kunstwerken hinweisen, welche zugleich eine Reihe interessanter Persönlichkeiten vorführen, wie Carlos von Spanien und seine Schwester Isabella, Elisabeth Charlotte von Lothringen, Kaiser Ferdinand II., den Großen Kurfürsten, oder historisch nicht namhaft zu machende, aber in bedeutenden Kunstwerken überlieferte Personen, wie die Burgundischen Hofleute, Herren und Damen, einem burgundischen Hautelisse-Teppich entlehnt, die in Bezug auf die dargestellte Persönlichkeit neuerdings der Forschung unterzogene „Bella di Tiziano", oder die dem Domenico Ghirlandajo entnommene vornehme Florentinerin. Nicht minderes Interesse nehmen die oberösterreichischen Bauersleute, Mann und Frau, in Anspruch, welche in Vertheidigung ihrer Glaubensfreiheit 1626 zu Grunde gingen. Neben der Darstellung historischer Trachten machen sich die Blätter für Kostümkunde zur Aufgabe die mehr und mehr verschwindenden Volkstrachten festzuhalten, und zwar nach autoptischen Studien, was durch die Ausdehnung der Zahl der Mitarbeiter ermöglicht ist. Da sehen wir in buntem Wechsel Gestalten aus der deutschen Heimath, dann aus dem fernsten Norden Europa's, aus Lappland, dann aus dem Osten, Slaven, Walachen, Montenegriner, an uns vorüberziehen, meist in beiden Geschlechtern vertreten, die zu manchen interessanten Vergleichen und Beobachtungen anregen. Hier ist es durchweg gelungen, der einzelnen Person eine charakteristische Umgebung, manchmal einen trefflichen Ausdruck zu verleihen, wie jenem Bauer aus dem Traunkreis, der durch das reifende Kornfeld wandelt und offenbar den Ertrag calculirt, oder die dazu gehörige Bäuerin, die im ganzen Gefühl der Würde und mit dem Ausdruck der ungetrübtesten Selbstgefälligkeit und des tadellosesten Aufputzes zur Kirche wallt, nebenbei mit dem geheimen, zwar nicht ganz frommen, aber um so unangenehmeren Gefühl, die Nachbarinnen zu staunendem Neid zu reizen. Der begleitende Text macht es sich zur Aufgabe, eine genaue Erläuterung zu geben, die öfters noch durch besondere Holzschnitte unterstützt wird. Meist bemüht er sich, die kulturhistorische Unterlage oder den landschaftlichen Hintergrund zu charakterisiren. Ein wunderlicher Lapsus ist bei dem Versuche hierzu Herrn J. Lulvès passirt. Er schreibt über Ferdinand II.: „Im Jahre nach Ausbruch des dreißigjährigen Krieges, 1619, wurde er Kaiser, und im Jahre vor Ende desselben, am 15. Februar 1637, starb er." Hiernach scheint die Frage; „Wie lange hat der dreißigjährige Krieg gedauert?" durchaus berechtigt und ihre Antwort bei den Gelehrten nicht über jeden Zweifel erhaben.... V. V.

Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. Von Otto von Leixner. Erster Band: Die Ausstellung von 1877. Berlin, Verlag von J. Guttentag (D. Collin.) 1878. 8.

Mit der Veröffentlichung dieser Schrift ist der erste Versuch gemacht, den Ausstellungen der Berliner Akademie, die mehr und mehr dahin gelangen, ein Spiegelbild von der gesammten deutschen Kunstbewegung zu bieten, ein über das ephemere Interesse hinausreichendes Gedächtniß zu sichern. Der Verfasser, der in einer politischen Zeitung Berlins das undankbare Amt eines Kunstkritikers mit Eifer und Unparteilichkeit versieht, will in einer Art von Jahrbuch die jeweilige akademische Kunstausstellung und aus der Summe des Gebotenen den jeweiligen Stand der deutschen Kunst charakterisiren. Das Unternehmen ist löblich und verdient entschiedene Anerkennung, schon um des Muthes willen, den der Verfasser dabei dokumentirt. Denn trotz aller Bemühungen von Seiten der Kunstbehörde und der Presse bedarf das Kunstinteresse der Berliner Bevölkerung im Allgemeinen noch einer sehr starken Aufmunterung. Die akademische Kunstausstellung hat sich zwar stets einer lebhaften Theilnahme

auch bei den großen Publikum zu erfreuen gehabt; indessen ist es doch sehr fraglich, ob diese Theilnahme bereits so weit reicht, um ein paar Groschen für ein Buch locker zu machen, das leider erst lange nach Schluß der Ausstellung erschienen ist, nachdem das Interesse längst erkaltet und das literarische Bedürfniß des Publikums durch die Zeitungsfeuilletons befriedigt war. Doch fällt kein Baum auf den ersten Hieb! Wir geben uns deshalb der Hoffnung hin, daß der Verfasser vorläufig an seinem Plan festhalten und wacker weiter arbeiten werde, um das Berliner Publikum aus seiner sträflichen Indolenz zu reißen. Sein Buch ist übrigens nicht an lokale Verhältnisse gebunden, sondern auch für weitere Kreise berechnet. Schon dieser erste Band charakterisirt sehr treffend die verschiedenen Strömungen innerhalb der deutschen Kunst. Wenn die Beispiele, an die sich der Verfasser halten mußte, nicht gerade Prachtexemplare sind, so ist das nicht seine Schuld. Es liegt an der Dürftigkeit und an der Mittelmäßigkeit, die leider die charakteristischen Eigenschaften der letzten akademischen Ausstellung waren. Für die Zukunft dürfte es sich vielleicht empfehlen, von einer allzu strengen Classificirung nach den Ideengehalt abzugehen und an ihrer Stelle eine Gruppirung der deutschen Künstler nach ihren technischen Richtungen zu versuchen. — Die Verlagshandlung hat einem Buche, das von Kunst handelt, auch ein entsprechendes Gewand verliehen. A. R.

Die Vernachlässigung der Dekorationsmalerei in Deutschland und der daraus für die Kunst und Leben erwachsende Nachtheil. Von G. Walther. Dresden, A. Reinhardt. 88 S. 8. Ohne Jahr. (Vorrede Ende 1877 datirt).

Die Tendenz des Büchleins ist eine recht löbliche: „Der deutsche Maler darf nicht ausschließlich an die enge Staffelei gebannt sein, eben so wenig wie der deutsche Gelehrte ausschließlich an den Studiertisch". Als Heilmittel wird eine größere Betonung der Dekorationsmalerei vorgeschlagen, und in der That scheint sich der Geschmack des Publikums mehr und mehr der Freude an der Farbe zuzuwenden, so daß auch die gewünschte Richtung allmählich eine größere Verbreitung finden wird. Anders steht es freilich mit der Beschäftigung der Maler im Kunsthandwerk. Es erscheint uns sehr glaublich, was der Verfasser erzählt: daß seit etwa 25 Jahren nur ein einziges Mal ein Damast-Muster von einem Düsseldorfer Maler verlangt und von ihm auch angefertigt worden sei. Die Schuld hiervon liegt aber nicht an den Industriellen, welche die Künstler nicht beschäftigen wollen, sondern an den Malern, die ganz vortrefflich sein können, ohne von der Technik der Weberei das Geringste zu verstehen. Das Muster muß aber nicht nur schön, sondern auch anwendbar und praktisch sein. Hierfür sind die modernen Kunstgewerbeschulen da, daß junge Künstler für solche Fächer erzogen werden, wie denn auch sonst die Theorie nicht ganz so geringschätzig anzusehen ist, wie der Verfasser es thut. Grade die jetzt herrschende Bewegung auf dem Gebiete des Kunsthandwerks ist nicht den Künstlern, sondern recht eigentlich der Wissenschaft zu verdanken, die allmählich die Ueberzeugung wieder erweckt hat, daß das Kunsthandwerk nichts Despektirliches ist, wie ja auch der Verfasser sagt: „Für das Handwerk ist der Beste, der Genialste nicht zu gut". Die in dem Schriftchen, das noch sehr energisch auf die Fenstermalerei hinweist, gegebene Anregung wäre vielleicht noch wirksamer, wenn der Verfasser sich etwas mehr zu beschränken verstanden hätte, statt über allerlei Dinge sein Herz auszuschütten, die nicht recht zur Sache gehören. Auch die Ausdrucksweise wäre dann ruhiger geworden und hätte durch den Wegfall lebhafter Exclamationen und Auslassungen nur gewinnen können. V. V.

Sammlungen und Ausstellungen.

Sn. **Die sächsische akademische Ausstellung** wurde am 1. Juli eröffnet. Gegen seine letztjährigen Vorgänger zeichnet sich der diesjährige Dresdener „Salon" durch eine strengere Handhabung der Censur gegenüber dem Dilettantismus aus, der sich dort sonst mit allerlei unzulänglichen Meisterwerken breit zu machen pflegte. Auch in Bezug auf die geschäftliche Behandlung der Sache ist ein entschiedener Fortschritt zum Besseren gemacht, den man unzweifelhaft den in den letzten Jahren berufenen neuen Lehrkräften zu danken hat. Während früher gewöhnlich erst nach dem Eröffnungstermin die Wände des Ausstellungsgebäudes sich nach und nach mit Bildern füllten, ist dies Mal dafür gesorgt, daß gleich von vorn herein das gesammte Ausstellungsmaterial vorhanden und an seinem Platze war. Auch mit der früheren Praxis, welche die Herausgabe einzelner Kunstwerke vor Schluß der Ausstellung gestattete, ist gebrochen. Diese strengere Disciplin wird dem Unternehmen für die Dauer sehr zu Statten kommen und ihm auch in den Augen des Publikums ein besseres Ansehen geben. Die Eröffnung gestaltete sich dies Mal besonders festlich, indem der König Albert sie in eigener Person einleitete. Der Katalog umfaßt im Ganzen nahe an 400 Nummern, von denen 292 auf Oelgemälde, 83 auf Zeichnungen, Aquarelle, Stiche und Kartons, die übrigen auf Werke der Plastik und Architektur fallen. Auf Einzelnes kommen wir später zurück.

B. **Die k. Staatsgalerie in Stuttgart** ist durch eine werthvolle Anschaffung bereichert worden. Die Kommission zur Erwerbung von Kunstwerken hat einstimmig den Beschluß gefaßt, sämmtliche noch nicht verkaufte Kartons des verdienstvollen Direktors der Stuttgarter Kunstschule, Bernhard von Neher, anzukaufen und die königliche Genehmigung wurde hierzu bereits ertheilt, so daß die schönen Werke kürzlich im Festsaal des „Museums für bildende Kunst" aufgestellt werden konnten. Es sind etwa vierzig große und kleinere, sorgfältig ausgeführte Entwürfe, unter denen sich sowohl die Kartons zu den bekannten Fresken in den Goethe- und Schillerzimmern des Großherzoglichen Schlosses in Weimar als auch die neueren zu den Glasgemälden in den verschiedenen Kirchen Stuttgarts befinden. Wir freuen uns über diese Erwerbung um so mehr, als Neher, der zu den wenigen noch lebenden Schülern von Cornelius und zu den hervorragendsten Künstlern des Schwabenlandes gehört, dadurch für alle Zeiten an dem Orte, wo er seit über dreißig Jahren lehrt und wirkt, in ehrenvoller Erinnerung fortleben wird und die trefflichen Arbeiten, die sich durch edle, stilvolle Zeichnung und geistvolle Komposition auszeichnen, vor der Zerstreuung in verschiedene Hände bewahrt bleiben.

Vermischte Nachrichten.

B. **Stuttgart.** Kürzlich hatten wir Gelegenheit, das Atelier Eduard von Hayn's zu besuchen, eines talentvollen Bildhauers und Malers, der früher als Hofmarschall eines Württembergischen Prinzen lange Zeit nur wenige Mußestunden der Kunst zu widmen vermochte und erst, nachdem er vor einigen Jahren seinen Abschied genommen, sich derselben mit ungetheiltem Eifer hingiebt. Sowohl seine Landschaften in Oel- als in Wasserfarben (die letztern ganz besonders) zeigen eine feine Empfindung und das sorgsamste Studium der Natur; ganz Vorzügliches aber leistet er in seinen plastischen Arbeiten, die in ihrer Art fast einzig dastehen, so daß sich Donndorf und andere bedeutende Bildhauer mit wahrer Bewunderung darüber äußern. Es sind lauter kleine Thierstücke, Hirsche, Rehe, Stiere und Rinder, Raubvögel, Hunde und Pferde, theils in Gruppen, theils einzeln; alle aber überraschen durch eine so frische und unmittelbare Auffassung, eine so feinfühlige Beobachtung der

charakteristischen Eigenthümlichkeiten, eine solche Naturwahrheit und gediegene Behandlung, daß man nur wünschen möchte, diese trefflichen Werke in weitern Kreisen immer mehr bekannt werden zu sehen. Bisher waren, so viel wir wissen, nur einige derselben in München und Berlin ausgestellt, wo sie trotz ihres kleinen Formats die verdiente Beachtung der Kenner auf sich lenkten. Hoffentlich vermag der Künstler bald in einem größern Werke seine Begabung zu erproben, die uns um so aufmunterungswürdiger erscheint, als man gerade in der Plastik, besonders in der Wiedergabe von Thieren, nur allzu oft einer schablonenartigen Darstellungsweise begegnet.

Zeitschriften.

The Academy. No. 322.
Tizian's portraits of the duchess Eleonora of Urbino, von M. M. Heaton.

Mittheilungen des k. k. oesterr. Museums. No. 154.
Die Errichtung des „Musée des Arts décoratifs" in Paris. — Das mährische Gewerbemuseum in Brünn. — Der mittelalterliche deutsche Name des Elektrums.

L'Art. No. 184.
Les portraits de Marie-Antoinette, von Baron de Vinck. (Mit Abbildung.) — Une nouvelle édition de Vasari, von A. Gotti

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 253.
Exposition universelle: L'exposition historique de l'art ancien. Coup d'oeil général, von A. R. de Liesville. — Exposition universelle: La sculpture, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — Exposition universelle: Les écoles étrangères de peinture. I. Allemagne, von Duranty. (Mit Abbild.) — Le salon de 1878, von Roger-Ballu. (Mit Abbild.) — La renaissance a la cour des papes: La sculpture pendant le régne de Pie II., von E. Müntz. — L'imitation de Jésus Christ, illustrée par J. P. Laurens, von A. de Lostalot.) (Mit Abbild.)

Formenschatz der Renaissance. Heft 14.
Details von der Fassade der Certosa bei Pavia, von Borgognone; Giov. Bellini: Illustrationen aus dem „Poliphilo" des Franc. Colonna; Druckermarke aus der Mailänder Chronik des Bernardino Corio; Ornamentstich von Marco Dente da Ravenna; Altar aus Bronze und Marmor, venetianische Arbeit; Zwei Ornamentstiche von Lucas v. Leyden; Ein Blatt aus Holbein's Passion; Griechisches Alphabet des Geoffroy Tory; Ein Blatt aus Vredemann de Vries' Vorlagen für Tischler; Thür mit Lisenen und Aufsatz, süddeutsche Arbeit.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

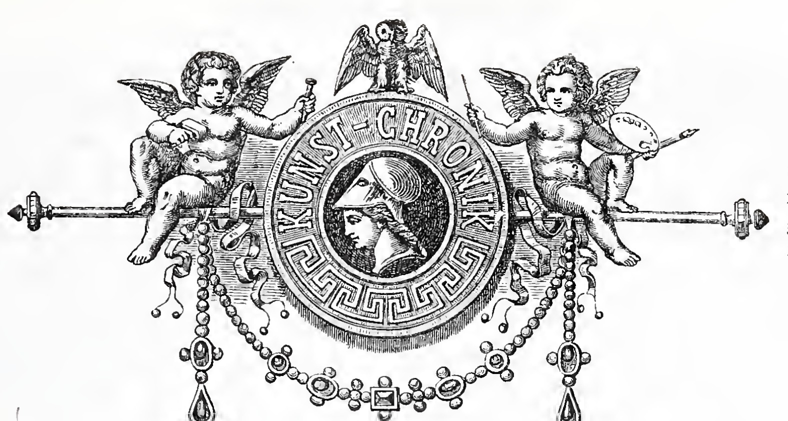
25. Juli

Nr. 41.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Konkurrenz um ein Liebigdenkmal. — Zur Würdigung Peter Vischer's. — Neue Lichtdruck-Publikationen. — Qu. v. Leitner, Katalog der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses. — Bereicherung des Wiener Belvedere; Münchener Kunst in London; München: Schülerzahl der Akademie der bildenden Künste; Pieve di Cadore: Errichtung eines Tizian-Monuments; Funde in Niederösterreich. — Zeitschriften. — Auktions-Kataloge. — Inserate.

Konkurrenz um ein Liebigdenkmal.

An den Stätten seiner langjährigen Wirksamkeit, in Gießen und München, soll dem berühmten Gelehrten, der seine Wissenschaft, wie kaum ein zweiter, dem Leben im elementarsten Sinne des Wortes dienstbar gemacht hat, errichtet werden. Ein Komité, das aus Freunden und Schülern des Heimgegangenen besteht, hat eine Aufforderung an drei Bildhauer erlassen: an Reinhold Begas in Berlin, an Wagmüller und Gedon in München. Schon diese engere Konkurrenz war von Uebel. München besitzt in Wagmüller einen vortrefflichen Bildhauer, in Gedon einen ausgezeichneten Architekten. Beide vereint hätten ein Bildwerk geschaffen, welches München und Gießen zur Zierde gereicht hätte, beide hätten im Voraus das Zeichen eines Vertrauens verdient, das ihnen nun erst eine Konkurrenz untereinander und mit einen dritten einbringen soll. Aber das Komité hat sich mit dieser beschränkten Konkurrenz nicht zufrieden gegeben. Dann wäre ja ein Theil des Zopfes gefallen, der sich seit mehr als einem Jahrzehnt in Deutschland um die löbliche Institution des Denkmalsetzens windet. Nein! Außer der genannten ist noch eine freie Konkurrenz ausgeschrieben worden, welche jedem Bildhauer die Betheiligung freistellt.

Man sollte nicht glauben, daß sich unter solchen Umständen noch Künstler gefunden haben, die Zeit und Mühe an eine schon im Voraus verlorene Sache gewendet. Aber die Noth der Gegenwart mag manchem den feuchten Thon und das Modellirholz in die Hand drücken. Es mag Künstler geben, die nach jeder Konkurrenz greifen wie der Ertrinkende nach dem Strohhalm.

Außer den drei namentlich aufgeforderten haben noch siebzehn Bildhauer je einen Entwurf, ein achtzehnter zwei eingesandt, die im Uhrsaale der Berliner Akademie öffentlich ausgestellt worden sind. Ich kann nicht einmal alle Namen dieser achtzehn Bildhauer nennen. In Kunstangelegenheiten herrscht immer noch bei uns eine ganz unglaubliche Rücksichtslosigkeit gegen das Publikum. Die Presse wird eingeladen, um ihre Meinungsäußerung über die Entwürfe abzugeben, dem Publikum steht der Zugang ebenfalls frei, aber keinem Menschen fällt es ein, durch eine Tafel oder ein Programm einige Mittheilungen über die Konkurrenzbedingungen, über die konkurrirenden Künstler und dgl. zu machen. Bei einigen Entwürfen war der Name der Künstler mit Bleistift vermerkt, bei andern nicht — es war die Sache eines jeden Interessenten, sich auf eigene Hand zurecht zu finden. Von namhaften Künstlern haben sich an der Konkurrenz betheiligt: Schilling, Pfuhl und Donndorf, von den jüngeren — es sind meist Berliner — Hundrieser, Otto, Rau, Wiese, Eberlein, Heisler, Lock und Volz (Karlsruhe), ferner Gilli, Sußmann-Hellborn und M. Schulz (Berlin).

Wagmüller hat eine so vortreffliche und charaktervolle Statue Liebig's geschaffen — er hat ihn sitzend dargestellt, — daß es verlorene Mühe wäre, die einundzwanzig übrigen Revue passiren zu lassen. Er hat den Sockel ganz einfach gehalten und vor allen Dingen auf den Ballast von allegorischen Figuren verzichtet, mit denen gerade bei dieser Konkurrenz ein Unfug getrieben worden ist, wie nie zuvor. An der linken

Seite seines Sockels sieht man zwei Kinder, von denen eines das andere tränkt, an der rechten zwei Genien, welche die Chemie und die Naturwissenschaft repräsentiren sollen. Indessen hat Gedon, dessen Liebigfigur nichts Außergewöhnliches bietet, einen so ausgezeichneten, streng architektonisch durchgebildeten Sockel geschaffen, daß eine Vereinigung beider Entwürfe die denkbar beste Lösung der Aufgabe wäre. Das Endresultat der ganzen Konkurrenz — es ist nämlich sehr wahrscheinlich, daß diese Kombination adoptirt werden wird — hätte also auch erzielt werden können, ohne daß neunzehn andere Künstler inkommodirt worden wären. In Gießen soll übrigens nur eine Kopie des Münchener Denkmals aufgestellt werden, ein Gedanke, der ganz vernünftig ist, vorausgesetzt, daß das Münchener Original gut geräth.

Gedon hat mit vollem Recht jedes allegorische und symbolische Beiwerk bei Seite gelassen. Er ist der Einzige gewesen, der eingesehen hat, daß sich die großen Verdienste, die sich der große Gelehrte um die Menschheit und um die Agrikultur erworben hat, schlechterdings der Darstellung durch die Plastik entziehen. Liebig's Fleischextrakt und seine kondensirte Milch sind Erfindungen, die, so segensreich sie an und für sich sind, unter keinen Umständen für die plastische Kunst zu fruktificiren sind. Und doch hat sich die Mehrzahl unter den konkurrirenden Künstlern die erdenklichste Mühe gegeben, diese Verdienste durch Symbole und allegorische Gruppen zu versinnlichen. Am diskretesten ist noch R. Begas zu Werke gegangen. Sein Liebig — das sei noch zuvor erwähnt — zeichnet sich allerdings nicht durch besonders glänzende Eigenschaften aus. Er hat den Gelehrten stehend dargestellt, den Kopf aufwärts gerichtet, als durchzuckte ihn eben ein lichtvoller Gedanke. Mit der linken Hand stützt er sich auf die Herme einer ephesischen Diana, während sich die rechte in die Falten des Mantels verliert, der von den Schultern herabgeglitten ist. An der Vorderseite des viereckigen Postaments ist ein Löwenkopf als Wasserspeier angebracht und davor eine muschelförmige Schale. Die linke und die rechte Seite des Sockels ist mit je einer Freigruppe geschmückt, von denen die eine die Landwirthschaft, die andere die Chemie darstellt. Jene personificirt ein junger, unbekleideter Mann, der eine Pflugschaar lenkt, und zwei Genien mit Symbolen der Fruchtbarkeit, diese ein herrlich schönes, auf den Stufen hingelagertes Weib von michelangelestem Charakter und zwei andere Genien, welche ein paar Retorten hantiren. Die allegorische Darstellung des Ackerbaues hat sich in der Kunst längst eingebürgert. Sie wird, in welcher Form sie auch auftreten möge, stets Jedermann verständlich sein. Aber wohin soll das führen, wenn man am Ende jede wissenschaftliche Disciplin personificieren will? Kann man sich etwas unplastischeres denken als den Distillirkolben und die Retorte? Das hat kaum einer unter den 21 Bewerbern gefühlt. Hundrieser hat sogar die Retorten auf das Postament seines Liebig gestellt. Man kommt am Ende, wenn man sich an das vortreffliche Liebig'sche Fleischextrakt erinnert, auf den Gedanken, diese ungeschickten Kugeln stellten Suppenterrinen dar. Denn wie viele Leute sind mit der Nomenklatur oder auch nur mit dem Aussehen der physikalischen Instrumente vertraut? Und schließlich soll doch die monumentale Plastik in einer Sprache reden, die auch das Volk versteht.

Einer der Bildhauer, Pfuhl, hat wenigstens die Nothwendigkeit einer Erklärung seiner allegorischen Gruppen, welche die Seiten seines Postaments umlagern, eingesehen. Er hat eine Tafel mit einer langen Erläuterung beigegeben, aus der wir u. a. entnehmen, daß die eine aus sieben Personen bestehende Gruppe zur „Versinnbildlichung der Ernährung des Kindes und Stärkung des Greises durch die Chemie“ dienen soll. Ich glaube kaum, daß man in jener Zeit, die Lessing's „Laokoon“ hervorrief, auf diesem Gebiete weiter gekommen ist. Aber Lessing's „Laokoon“ ist ein veraltetes Buch, das man heute kaum noch Anstandshalber liest. Was gilt Lessing in einer Zeit, wo derjenige für den größten Künstler gehalten wird, der die Gesetze seiner Kunst am rücksichtslosesten mit Füßen tritt, in einer Zeit, wo es für schimpflich gilt, würdige Autoritäten zu achten?

Am drastischsten hat jedenfalls Eberlein die auf die Verbesserung der Nahrungsmittel bezügliche Thätigkeit Liebig's dargestellt. An der einen Seite des Sockels sieht man eine Frau, die von einem Laibe Brot Stullen für Kinder abschneidet, auf der andern gießt ein Mann Milch in eine Schaale. Kann man sich dann noch wundern, wenn Otto, ein Schüler von R. Begas, kein anderes Mittel gewußt hat, um die Verdienste Liebig's um die Landwirthschaft handgreiflich zu machen, als zwei mächtige Ochsen, die zu beiden Seiten des Eingangs zu einer weiten Hofanlage ruhen, in deren Mitte sich die Statue des Gefeierten auf einem Postamente erhebt. Man glaubt, in einen Viehhof zu treten, aber nicht in einen Bezirk, in welchem einem Ritter vom Geiste gehuldigt werden soll. Derselbe Otto hat einen förmlichen Auflauf um das Denkmal arrangirt. Frauen und Kinder treiben da ihr Wesen, eine der ersten steht sogar an der linken Seite des Sockels und befestigt an demselben eine Guirlande! Ein anderer Künstler hat an die Stufen seines Postaments eine hagere Frauengestalt postirt, die mit dem Zeigefinger auf den Gelehrten weist.

Wer an den vier landläufigen Sockelwächterin-

nen festgehalten hat, ist nicht über die Phrase hinausgekommen; wer sich nach italienischem und französischem Muster von dem feierlichem Stile unserer monumentalen Plastik emancipiren und eine freiere Bewegung oder eine Art von Handlung in die unvermeidlichen Sockelfiguren hineinbringen wollte, ist in die Karrikatur verfallen. — Das ist in dürren Worten das Ergebniß der Liebig-Konkurrenz, die trostloser ausgefallen ist, als alle anderen zuvor, sieht man eben von dem Entwurfe Wagmüller's und den schönen Details des Begas'schen ab.

Wir haben in diesen Blättern das Konkurrenzunwesen schon so häufig gebrandmarkt, daß wir uns füglich jedes weiteren Wortes enthalten können. Aber traurig bleibt es doch, daß diejenigen, denen die öffentliche Kunstpflege obliegt, sich gegen die Wucht von Thatsachen, die förmlich in Lapidarschrift verzeichnet stehen, hartnäckig verschließen. Sie tragen zum Theil die Schuld, wenn die Künstler, durch unaufhörliches Mißlingen zur Verzweiflung an ihrer Kraft getrieben, die kunstwidrigsten Ungeheuerlichkeiten begehen.

Berlin, im Juli 1878. A. R.

Zur Würdigung Peter Vischer's.

In einer Anmerkung auf Sp. 560, Nr. 35 der Kunst-Chronik wurde mir vorgehalten, daß ich in meiner, in Dohme's „Kunst und Künstler" erschienenen Monographie: „Peter Vischer und seine Söhne" auf „Lübke's Ausführungen keinerlei Bezug genommen habe". Da derselbe Vorwurf mir auch schon von anderer Seite öffentlich gemacht worden ist, muß ich nun wohl auch öffentlich die Gründe für mein Verhalten darlegen.

Als der Verleger des in Nr. 35 der Kunst-Chronik angezeigten Werkes mir seinen glücklichen und zeitgemäßen Gedanken mittheilte, alle Werke Peter Vischer's in photographischen Abbildungen zu publiciren, begrüßte ich denselben mit Freude und wir besprachen zusammen die Ausführung. Bei der Wahl der darzustellenden Gegenstände gingen unsere Ansichten jedoch bald auseinander, theils weil der Standpunkt des Buchhändlers ein anderer ist als derjenige des Gelehrten, theils weil Soldan die Arbeiten des alten Peter Vischer von denen seiner Söhne strenge scheiden wollte, was meiner Ansicht nach unmöglich ist, weil Vater und Söhne zusammen gearbeitet haben, zudem ein großer Theil der in den Jahren 1516—28 in der Vischer'schen Gießhütte entstandenen Werke wesentlich Arbeiten des jüngeren Peter Vischer sind und die zum Theil mit der Firma Johannes Vischer bezeichneten Werke aus den Jahren **1529—36** in Aschaffenburg, Berlin, Prag 2c. ihrer Hauptsache nach schon früher gefertigt worden sind. Bei der Auswahl der aufzunehmenden Gegenstände bin ich völlig unbetheiligt, obgleich ich Herrn Soldan alle mir neu bekannt werdenden Werke der Vischer'schen Gießhütte stets sofort mitgetheilt habe.

In welchem Verhältniß Prof. Lübke, welcher die Bearbeitung des Textes zu dieser photographischen Publikation übernahm, zu der Herstellung der Bildtafeln steht, ist mir nicht bekannt. Von diesem Texte hat der Verleger, auf besonderen Wunsch des Verfassers, den ersten Theil des Manuskriptes, d. h. die ersten beiden Seiten des gedruckten Textes, auf welchen von Vischer selbst noch gar nicht die Rede ist, mir mitgetheilt.

Später, als Soldan erfahren hatte, daß ich die Bearbeitung des Heftes über Peter Vischer für Seemann's Unternehmen übernommen hatte, wurde er sehr zurückhaltend, und ich konnte in der letzten Zeit, trotz wiederholter direkter Anfragen, welche stets ausweichend beantwortet wurden, nicht in Erfahrung bringen, ob er sein Peter-Vischer-Werk nach dem ersten Hefte noch fortsetzen werde und wie weit dasselbe vorgeschritten sei, konnte weder neuen Text, in Manuscript oder Druck, noch neue Photographien zu Gesicht bekommen, nahm deshalb an, besonders da seitdem auch die allgemeine Stockung der Geschäfte eingetreten war, Soldan habe sein Unternehmen aufgegeben. Ich konnte demnach bei Ausarbeitung meiner Monographie auf „Lübke's Ausführungen" keine Rücksicht nehmen. Gar zu dringende Nachfragen nach Lübke's Text, von welchem ich allerdings manche neue Aufschlüsse erwartete, würden außerdem auch den Verdacht erregt haben, ich wolle mich mit fremden Federn schmücken.

Ich habe meine Monographie in den Monaten Januar bis Mai v. J. ausgearbeitet und erfuhr erst im September, nachdem meine Arbeit längst gedruckt war, daß unterdeß noch einige Hefte von Soldan's Werk mit einigen Blättern von Lübke's Text erschienen seien und bekam sie dann auch zu Gesicht. Doch habe ich von den letzteren bis jetzt nur sechs, nicht nummerirte Blätter gesehen und weiß auch heute noch nicht, ob deren schon mehr erschienen sind oder noch erscheinen werden.

Lübke's verdienstvolle Aufsätze über Peter Vischer in der Augsburger Allgemeinen Zeitung und in seiner Geschichte der Plastik habe ich sorgfältig benutzt, habe Lübke im Texte auch wiederholt citirt, habe seine Ansichten aber freilich nicht überall angenommen. Die Arbeiten im Einzelnen anzuführen, schien mir an jenem Orte nicht passend. Hätte ich dieß thun wollen, so hätte ich auch die zahlreichen Arbeiten anderer Forscher im Einzelnen aufführen und daran eine Kritik derselben knüpfen müssen, was zu weit geführt

hätte und gegen den Charakter des Dohme'schen Werkes ist.

Wenn man meine Arbeit über die Rothgießer-Familie Vischer und ihre Werke mit den bis dahin über dieselbe gelieferten Arbeiten vergleicht, als deren Quintessenz doch wohl Lübke's Darstellung in seiner Geschichte der Plastik gelten darf, — der wohl noch unvollständige Text zu den Soldan'schen Photographien dürfte nur Wenigen zugänglich sein, — so wird man bei unpartheiischer Beurtheilung finden, daß meine Arbeit den Vorarbeiten gegenüber einen wesentlichen Fortschritt erkennen läßt in der Darstellung der Lebens-Verhältnisse der Familie — welche hauptsächlich auf den Mittheilungen Lochner's beruht — in der Aufzählung und kritischen Betrachtung ihrer Werke, wobei ich auch eine besondere Rücksicht auf ihr Verhältniß zu den Bestellern und auf ihre technische Ausführung genommen habe, und darin, daß ich zum ersten Male versucht habe, den Einfluß und die Arbeiten der Söhne des Peter Vischer speziell zu bezeichnen. Man kann jetzt wohl sagen, daß unser Wissen über die Vischer'sche Gießhütte nicht mehr Stückwerk ohne Zusammenhang ist, sondern gewissermaßen ein Ganzes, bei welchem man die Entwickelung von schwachen Anfängen zu hoher Blüthe und dann wieder den Verfall zu mäßiger Bedeutungslosigkeit erkennt und in welchem die einzelnen deutlich unterschiedenen Personen thätig erscheinen.

Seit Fertigstellung des Druckes meiner Monographie bin ich unterdessen noch zu mancherlei neuen Resultaten gelangt, namentlich über die Arbeiten des ältern Hermann Vischer, welcher ebenfalls schon Bedeutendes geleistet hat, und über viele kleinere, ziemlich handwerksmäßig behandelte Arbeiten aus der Hütte des Peter Vischer, welche die große Lücke der zwölf Jahre von 1496—1507, von welcher Lübke spricht, ausfüllen und welche das Gesammtbild des Meisters noch mehr abrunden. Ich gedenke daher, theils zur Motivirung meiner in der erwähnten Monographie ausgesprochenen Ansichten, theils zur Vervollständigung der darin gemachten Angaben eine Reihe von Vischer-Studien in dieser Zeitschrift zu publiciren, deren Schluß ein wesentlich vervollständigtes Verzeichniß der noch erhaltenen Werke aus der Gießhütte der Familie Vischer bilden soll.

Was nun die angebliche Künstlerschaft des ältern Peter Vischer betrifft, so können wir mit den uns heute zur Verfügung stehenden Hülfsmitteln weder „beweisen", daß er ein Künstler im modernen Sinne des Wortes, noch daß er nicht Künstler, sondern nur Handwerker war. Wir können aus den uns bekannten Thatsachen nur die größere Wahrscheinlichkeit für die eine oder die andere Thatsache ableiten. Es handelt sich im Wesentlichen um die Frage, ob der ältere Peter Vischer die Entwürfe und Modelle zu seinen Bronze-Güssen, besonders zu seinen größeren Werken in Magdeburg, Römhild, Berlin, Wittenberg und zum Sebaldus-Grabe in Nürnberg selbst gefertigt habe, oder ob er seine Güsse nach Entwürfen und Modellen Anderer, nach Modellen seines intimen Jugendfreundes Adam Kraft, nach Zeichnungen Albrecht Dürer's und den Entwürfen seiner Söhne Hermann und Peter ausgeführt habe. Abgesehen von der großen Verschiedenartigkeit der Werke aus Peter Vischer's Gießhütte aus den Jahren 1490—1529, welche durch die Entwickelung des Meisters nicht genügend erklärt werden kann, ist es unbefangenen Forschern wie J. Falke u. A. stets „unbegreiflich" gewesen, daß ein Mann im Alter von sechzig Jahren, welcher bisher stets in gothischer Weise gearbeitet hatte, diesen Stil plötzlich verlassen und mit voller Geläufigkeit der Formen der Renaissance sich bedient haben sollte. Ist es nicht, besonders da wir für die Annahme der Künstlerschaft Peter Vischer's, eine aus der Zeit der Romantik stammende Ansicht, gar keine bestimmten Anhaltspunkte haben, sehr viel natürlicher und leichter begreiflich, daß Peter Vischer eben dadurch über die große Zahl der vor und mit ihm lebenden Nürnberger Rothgießer-Meister sich empor gehoben hat, daß der künstlerisch hochbegabte Meister zuerst seinen Jugendfreund Adam Kraft, dann Andere zu Mitarbeitern herbeizog? Da er nun einsah, daß seine Arbeiten, weil sie zugleich Kunstwerke waren, überall großen Beifall fanden, ließ er seine beiden ältesten Söhne vor Allem in der Kunst ausbilden, im Modelliren und Zeichnen. Sein Sohn Hermann scheint in das Gewerk der Rothschmiede gar nicht aufgenommen worden zu sein. Er war freier Künstler, d. h. ein Handwerker, welcher keiner Zunft angehörte. Daß er daneben in der Werkstatt seines Vaters auch das Formen und Gießen erlernt hat, ist damit nicht ausgeschlossen. Von ihm wissen wir, daß er Studien halber in Italien gewesen ist. Der jüngere Peter Vischer war Rothschmied-Geselle und wurde, freilich erst kurz vor seinem Tode, gegen die Ordnung, durch den Einfluß seines Vaters, zum Meister ernannt.

Diese beiden Söhne und, seit dem Tode Hermann's im Jahre 1516, der jüngere Peter allein waren in der letzten Zeit die Seele der künstlerischen Thätigkeit in der Gießhütte des ältern Peter Vischer und selbst noch nach ihrem Tode in der Werkstatt des Hans Vischer, welcher nach Zeichnungen und Modellen seiner Brüder arbeitete und als diese nicht mehr ausreichten, zu arbeiten aufhörte.

Nürnberg, im Juni 1878. **R. Bergau.**

Neue Lichtdruck-Publikationen.

Vor uns liegen eine Anzahl neuer Erscheinungen des Kunsthandels, die der modernsten Vervielfältigungskunst ihren Ursprung verdanken und wohl sämmtlich auf günstige Aufnahme zu rechnen haben. Zunächst verschiedene Ansichten des Straßburger Münster in groß Folio, nach der Natur aufgenommen (Lichtdruck von J. Krämer in Kehl, Verlag von R. Schultz & Co. in Straßburg). Das erste Blatt zeigt die Frontansicht, soweit derselben bei der Enge der vorliegenden Straße beizukommen ist. Der Versuch, die leicht bewölkte Luft wiederzugeben, ist zwar nicht ganz gelungen, deutet aber immerhin auf eine gewisse Erweiterungsfähigkeit der Technik in Bezug auf Reproduktion der Licht- und Luftphänomene hin. Das zweite Blatt zeigt das Hauptportal, das dritte die dem Schloßplatz zugekehrte Langseite bis zum Querhaus, dessen Frontansicht das vierte Blatt füllt. Das fünfte Blatt stellt das spätgothische Laurentiusportal am Domplatz dar und ist in Bezug auf Kraft und Klarheit des Reliefs das beste von allen. Der Preis für das einzelne Blatt ist 5 Mark. — Die Stiche Volpato's nach den Loggiendekorationen Rafael's haben zum zweiten Male die Begehrlichkeit des Lichtdruckers herausgefordert und sind zu einem ungemein billigen Preise bei G. Gilbers in Dresden in gr. Fol. erschienen (Lichtdruck von Römmler & Jonas). Selbstredend bleibt hier die Technik hinter dem Wünschenswerthen zurück. Die Schatten sind, zum Theil wohl in Folge der starken Verkleinerung, getrübt und undurchsichtig geworden. Immerhin ist es ein großer Gewinn, daß solche für ewige Zeiten mustergültige Schöpfungen der ornamentalen Kunst auf diese Weise zum Gemeingut aller gemacht werden, die aus Neigung oder Beruf intime Beziehungen zur Kunst pflegen. Die Buchbinderkunst, welche die Decke der Mappe verzierte, scheint freilich von Raffael noch wenig Lehre angenommen zu haben. — Am erfolgreichsten und ohne den Vorwurf der Unzulänglichkeit auf sich zu laden, nimmt der Lichtdrucker die Sonne in seinen Dienst, wenn es gilt, getuschte Federzeichnungen zu vervielfältigen. Sind die Originale von vorn herein auf die Technik hin angelegt, so ist das Facsimile so frappant, daß die Kopie dem Original kaum in irgend einem Punkte etwas nachgiebt, wofern nur mit der nöthigen Sorgfalt und Nachhülfe durch kleine Retouchen gearbeitet wird. Von Publikationen dieser Art sind hier zwei zu verzeichnen, nämlich die von J. Engelhorn in Stuttgart veröffentlichten „Handzeichnungen deutscher Meister, eine Sammlung von Bildern aus Italien und der Schweiz“ (bis jetzt erschienen 4 Lieferungen à 2 Blatt in Folio, im Ganzen auf 14 Lieferungen berechnet) und „Spießbürger und Vagabonden, eine zwanglose Gesellschaft, in 25 Originalzeichnungen von Hugo Kauffmann (kl. 4., München, Ad. Ackermann). Das erstgenannte Werk bietet eine Auswahl der vorzüglichsten Blätter, welche zur Illustration der großen Prachtwerke über Italien und die Schweiz im Engelhorn'schen Verlage erschienen sind. Es ist eine wahre Freude, die schönen Blätter zu betrachten, deren jedes auf einen matt getonten Untersatzkarton aufgezogen ist. Der Vergleich zeigt, wie trotz aller Finessen der Ausführung der Holzschneider doch so manches von dem Duft und Hauch, von den zarten Tönen opfern mußte, mit denen der Künstler sein Werk erfüllt. Die Reproduktion in Lichtdruck (von Schober & Bäckmann in Carlsruhe) verdient ungetheiltes Lob. — Hugo Kauffmann's komische Muse ist den Lesern dieser Blätter hinreichend bekannt. Gesunder Humor, in unserer vom Börsenfieber und Aktienschwindel angekränkelten Zeit eine seltene Waare, wird in diesen 25 Blättern so reichlich geboten, daß sie sich ganz besonders als Remedium für börsenkranke Pessimisten und skeptische Wirthschaftspolitiker empfehlen. Man sollte meinen, daß an der Welt, die solche Typen urgemüthlichen Philisterthums, solche mit ganzer Seele dem harmlosen Sonntagsvergnügen hingegebenen Kleinstädter und Dörfler hervorbringt, noch nicht so ganz Hopfen und Malz verloren sei. Die Ausstattung der Publikation ist von ähnlicher Sauberkeit und Eleganz wie bei dem vorerwähnten Werke. An der Ornamentirung der Mappe erkennt man die leichte Künstlerhand, die mit ihrem Gegenstande nicht ohne Grazie zu spielen weiß. Sn.

Kunstliteratur.

Katalog der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses in der k. k. Hofburg zu Wien, von Quirin v. Leitner. Zweite, durchgesehene Auflage. 167 S. 8. mit Holzschnitten und einem Titelkupfer.

⁂ Die vorliegende Arbeit nimmt in doppelter Beziehung unser Interesse in Anspruch. Es ist nämlich der erste von einem Fachmanne bearbeitete und allen wissenschaftlichen Anforderungen vollkommen entsprechende Katalog dieser einstigen „Kunst und Wunderkammer“, der alten Bewahrungsstätte des Habsburg-Lothringischen Hausschatzes. Zugleich ist es aber auch, wie wir aus der Vorrede entnehmen, der letzte Katalog dieser weltberühmten Sammlung, da die Auflösung der Schatzkammer und deren Einverleibung in die vereinigten kunsthistorischen Sammlungen des öster-

reichischen Kaiserhauses im neuen Museumsgebäude in Aussicht steht.

Was wir an dem Kataloge als solchem vor Allem rühmend hervorzuheben haben, ist der streng wissenschaftliche Charakter, in dem das Ganze gehalten ist. Concis in der Schreibweise, bietet er uns fast auf jeder Seite neue Aufschlüsse über die geschichtliche, technische und kunsthistorische Bedeutung der in der Schatzkammer bewahrten Gegenstände. Von besonderem Fleiße und eingehendem Studium zeugt die Beschreibung der Gefäße aus Edelmetall und Halbedelstein, dieser größten und künstlerisch hervorragendsten Sammlung solcher Gefäße, die überhaupt existirt. Wo Zeichen auf den Gefäßen vorhanden sind, finden wir dieselben in Holzschnitt facsimilirt und den Meister dadurch bestimmt. Bei der lehrreichen kunstgeschichtlichen Würdigung der einzelnen Objekte ist jedes doctrinäre Breittreten des Gegenstandes, sei es durch Einschiebung von ohnehin längst Bekanntem, sei es durch hypothesenreiche Phrasen, mit Sorgfalt vermieden.

Die Ausstattung des Buches ist geradezu mustergiltig. Zur besonderen Zierde gereicht demselben das Titelbild, die Kaiserin Maria Theresia als Stifterin der Schatzkammer, von Professor W. Unger nach einer in der Schatzkammer befindlichen Dosen-Miniature von Anton Peucini mit bekannter Meisterschaft radirt.

Bei der vor sieben Jahren erfolgten Ordnung der Schatzkammer durch Leitner war die Einverleibung derselben in die neuen kunsthistorischen Sammlungen bereits in Aussicht genommen. Die erste Ordnung der Schatzkammer nach den Grundsätzen der heutigen Wissenschaft war nur eine sichtende Vorarbeit für das Generalprogramm zu der systematischen Organisation der gesammten kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses, welches im neuen Museum zur Ausführung gelangen wird und den Lesern der Zeitschrift vor zwei Jahren mitgetheilt wurde.

Wir werden also in nicht zu ferner Zeit für immer Abschied zu nehmen haben von der Wiener Schatzkammer als kunstgeschichtlicher Sammlung. Leitner aber darf sich rühmen, durch die Publikation seines bekannten Prachtwerkes und durch den hier angezeigten Katalog derselben ein ihrer würdiges Denkmal gesetzt zu haben.

Vermischte Nachrichten.

Bereicherung des Wiener Belvedere. Die moderne Abtheilung der Belvedere-Galerie hat in diesen Tagen eine ganz besondere Bereicherung erfahren, und zwar aus dem Oelzelt'schen Nachlaß; es wurden ihr nämlich die nachbezeichneten Gemälde als Geschenke des Herrn Oelzelt jun. in Wien einverleibt: „Das letzte Aufgebot" von Defregger, „Der Prasser" und „Die Klostersuppe" von Danhauser, „Die Schmiede" von Gauermann, „Der Christtag" von Waldmüller und „Begegnung Jakob's und Rahel's" von Führich. Diese Bilder wurden seinerzeit für die Galerie Oelzelt um den Gesammtbetrag von 51,440 fl. angekauft. Die Galerie des verstorbenen Oelzelt, die werthvollste Sammlung Wiens von modernen Bildern, kommt noch im Laufe dieses Herbstes durch den Kunsthändler Kaeser zur Versteigerung.

R. **Münchener Kunst in London.** Bei der im Londoner Glaspalast jüngst stattgehabten Kunstausstellung wurden folgende Münchener Künstler mit Preisen ausgezeichnet: 1) V. Weishaupt, „Aussicht auf die Maas", goldene Medaille. 2) G. Kühl, „Träumerei", silberne Medaille. 3) R. Meyerheim, „Ein trüber Morgen an der Themse", silberne Medaille. 4) Frau H. Biedermann-Arendts, „Gestörter Schmaus", silberne Medaille. 5) C. Gebler, „Die Ruhe des Schäfers", silberne Medaille. 6) J. Munsch, „Die Geliebte", bronzene Medaille. 7) W. Lindenschmit, „Narcissus", bronzene Medaille. Das Bild der Frau Hermine Biedermann-Arendts wurde angekauft.

An der Akademie der bildenden Künste in München sind im laufenden Semester 324 Schüler inscribirt, von denen 116 Bayern und 208 Nichtbayern sind. Von den letzteren gehören 96 deutschen Ländern an, nämlich 37 Preußen, 11 Württemberg, 7 Sachsen, 9 Baden, 8 dem Großherzogthum Hessen, 5 den freien Städten, je 3 Mecklenburg-Schwerin und Sachsen-Weimar, 2 Holstein, je 1 den Herzogthümern Anhalt-Dessau, Sachsen-Altenburg, Coburg-Gotha, Anhalt-Cöthen und den Fürstenthümern Rudolstadt, Reuß und Liechtenstein, dann Schleswig und Elsaß. Von den 112 Ausländern gehören an: Oesterreich 35, Ungarn 12, Rußland 4, Russisch-Polen 3, Amerika 32, England 4, Italien 2, der Schweiz 11, Norwegen 3, Griechenland 3, Spanien, Serbien und Australien je 1. — Nach den Schulen vertheilt sind es: 56 in der Komponirschule, 81 in der technischen Malklasse, 12 in der Schule des Herrn Professor Raab, 75 in der Naturklasse, 67 in den Antikensälen und 33 Bildhauer.

Tizian-Monument. Tizian wird jetzt in seiner Geburtsstadt Pieve di Cadore bei Belluno ein Monument errichtet. Die Enthüllung desselben findet am 27. August statt.

Funde in Niederösterreich. Professor Hochstetter beschäftigt sich in einem Aufsatze in der „Wiener Abendpost" mit der Thätigkeit des verdienstvollen Sekretärs der Wiener Anthropologischen Gesellschaft, Herrn M. Much, der sich wesentliche Verdienste um die Kenntniß der alten Germanensitze und Baudenkmäler in Niederösterreich erworben hat. „Den großartigsten und unerwartetsten Erfolg", sagt der Verfasser, „hatte Much bei der Oeffnung der Tumuli von Bernhardsthal unweit Lundenburg. Diese Tumuli waren längst bekannt. Allein frühere, mit großen Kosten durchgeführte erfolglose Durchgrabungen mehrerer dieser Tumuli scheinen von weiteren Versuchen abgeschreckt zu haben. Als Much hörte, daß bei den Bernhardsthaler Hügelgräbern Gefahr im Verzuge sei, indem die Grundbesitzer dieselben ausebnen wollten, entschloß er sich rasch zu weiteren Versuchen. Und so wurden von ihm im Herbste vorigen Jahres fünf dieser Tumuli — auf dem sechsten steht eine Kirche — durchgegraben. Bei einem war die Arbeit wieder eine ganz vergebliche; in den vier anderen aber wurde ein Urnenschatz gehoben, wie er kaum je zuvor gefunden wurde. Die ganze Umgegend kam durch die merkwürdigen und überraschenden Funde, von welchen sich die Kunde rasch verbreitete, in Aufregung, und Much hatte immer eine Menge unerbetener und oft lästiger Gäste und Zuschauer bei seinen Arbeiten, die aber auch eben so viele Zeugen sind für die Echtheit seiner Funde. Die durchgegrabenen fünf Tumuli liegen theils rechts, theils links von der Eisenbahn (Nordbahn) $1/2$ bis $3/4$ Stunden von dem Orte; sie waren 10 bis 15 Fuß hoch. Drei Tumuli zeigten sich als wahre „Urnenhügel" oder „Urnengräber", aus denen gegen 150 thönerne Gefäße von der verschiedensten Form und Größe ausgehoben wurden. Freilich waren mit wenigen Ausnahmen (vielleicht fünf bis sechs) alle diese Gefäße vollständig in Scherben zerdrückt; allein Much verstand es, diese 14- bis 15,000 Scherben so zu sammeln und mit unsäglicher Mühe und Sorgfalt so wieder zusammenzufügen, daß dieser Urnenschatz, wie er nun-

mehr in dem Privat-Museum des Finders aufgestellt ist, zu einer wirklichen Sehenswürdigkeit gehört. Meines Wissens sind bis jetzt nirgend auf deutschem Boden Urnen in solcher Zahl und dabei von solcher Größe, von solcher Mannichfaltigkeit und Schönheit der Form in alten Grabhügeln gefunden worden. Der Fund besteht aus eigentlichen Urnen, Schüsseln, Aufsatzschüsseln, Näpfen und Schalen, die wahrscheinlich Prunkgefäße waren, aber auch aus thönernen Töpfen und anderen Gefäßen für den gewöhnlichen Hausbedarf. Auffallend vor Allem ist die Schönheit und Mannichfaltigkeit der Form, sowie die technische Vollendung bei den Gefäßen mit Graphitverzierungen auf schwarzem oder rothem Grunde und mit plastischen Ornamenten, unter welchen das vierspeichige Sonnenrad am häufigsten ist. Manche der weitgebauchten, nach oben sich verengenden Gefäße haben die ungewöhnliche Höhe von 65 Centimeter, bei einem Umfange von 182 Centimeter, sind also wahre Riesengefäße, die nichtsdestoweniger nicht auf der Drehscheibe, sondern aus der freien Hand gearbeitet erscheinen. Das frappanteste Stück ist jedoch ein großes Gefäß auf vier Füßen in der Form eines Rindes, und dieser Fund bei Wien durch unseren österreichischen Schliemann ist um so merkwürdiger, als der wirkliche Schliemann eine ein Rind darstellende Urne von genau derselben Form und Größe, wenn auch nur in Bruchstücken, zu Mykenä ausgegraben hat. Aber auch Schliemann's Hera-Idole mit Kuhköpfen hat Dr. Much im Pfahlbaue des Mondsees und seine Hera-Idole mit Menschenkopf auf dem Vitusberg bei Eggenburg gefunden, und zwar übereinstimmend in Gestalt, Größe und Material."

Zeitschriften.

The Academy. No. 323.
Fr. Lenormant, La monnaie dans l'antiquité. Bd. I. u. II., von P. Gardner. — Art treasures at Burlington house, von M. M. Heaton. — Art notes from Florence, von L. Villari.

Christliches Kunstblatt. No. 7.
Die Kirche in Lössnig bei Leipzig, von H. Alteudorff. (Mit Abbild.) — Johann Valentin Andreae's Bildniss. — Die Bedeutung der Speisungsgeschichte auf den Denkmälern altchristlicher Kunst, von H. Dechent.

Chronique des Arts. No. 25.
Le jury des beaux-arts de l'exposition universelle. — Le musée des arts decoratifs. — J. A. Duval-Le-Casmus †. — Correspondance de Hollande.

L'Art. No. 185.
La Ca D'Oro à Venise, von V. Ceresole. (Mit Abbild.) — La peinture militaire en 1878, von E. Montrosier. (Mit Abbild.) — Buste et statuettes attribués à Germain Pilon, von J. Loiseleur. (Mit Abbild.) — François Bazin †; Charles Mathews †.

Formenschatz der Renaissance. 15. Heft.
Bucheinfassung aus der Lombardisch-Venetianischen Schule (1499); Jacopo Sansovino: Seitenfaçade und Querdurchschnitt der Biblioteca zu Venedig, — Stück aus einem Plafond, ebenda; Polidoro da Caravaggio: Entwurf zu einer Kanne; Pierino del Vaga: Entwurf zu einem Wappenbild; Hans Holbein d. J.: Vier Blätter aus dem alten Testament; ein Blatt aus dessen Passion; Ornamentzeichnung von Peter Floetner; Möbelzeichnungen von Vredeman de Vries; Skizze eines Schrankes vom Jahre 1610.

Journal des Beaux-Arts. No. 13.
École de France à Rom, von A. de Ceuleneer. — L'exposition universelle, von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 28. 29.
Aus dem Nürnberger Gewerbeleben des 16. Jahrhunderts. — Von der Pariser Ausstellung. — München: Aus dem Bayrischen Nationalmuseum; Winterthur: Jahresbericht des Gewerbemuseums; Erlangen: Gewerbe- und Industrie-Ausstellung; Bremen: Technisches Institut der Gewerbekammer.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 5. 6.
Drei Altardecken a. d. 16. Jahrh.; Lesepult, entworfen und ausgeführt von L. Gedon; Tisch a. d. 17. Jahrh.; Tisch, entworfen von L. Meggendorfer.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle in Köln. Vom 4. bis 6. September Versteigerung von Kunstgegenständen und Antiquitäten aus der Sammlung des in Würzburg verstorbenen Herrn J. J. von Hirsch auf Gereuth. 806 Nummern. — Vom 23. bis 25. September Versteigerung des Gemälde-Cabinets derselben Sammlung. 384 Nummern.

Inserate.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen. Siebente Sammlung: Kunstgewerbe und Decoration bei den orientalischen Völkern Bog. 145—147, im Mittelalter Bog. 148—156, und zur Zeit der Renaissance Bog. 157—168. Der Schluss dieser Abtheilung folgt mit der nächsten Sammlung.

Früher erschien:

I. Sammlung No. 1—24. Antike Baukunst. Griechische Plastik bis auf Alexander d. Gr. — **II.** No. 25—48. Antike Plastik von Alexander d Gr. bis auf Constantin; antike Kleinkunst; Aegypt. u. vorderasiatische Kunst; Altchristl. Baukunst und Bildnerei; Kunst des Islam. — **III.** Romanischer Baustil; Gothischer Baustil (1. Hälfte). — **IV.** Gothischer Baustil (2. Hälfte); Mittelalterliche Plastik diesseits der Alpen. — **V.** Architektur u. Plastik der Renaissance in Italien. — **VI.** Italienische Plastik der Renaissancezeit (Schluss); die Architektur und Plastik diesseits der Alpen im 16. u. 17. Jahrh.; Architektur und Plastik des 18. Jahrh.

Preis jeder Sammlung à 24 Bogen 2 M. Das ganze Werk wird aus 10 Sammlungen bestehen und 1878 vollständig werden. — Elegante Einlegemappen für Sammlung 1—5 ebenso für Sammlung 6—10 sind à 3 Mark zu haben. Prospecte mit Probebogen gratis.

DIE GRIECHISCHEN VASEN,

IHR

FORMEN- UND DECORATIONSSYSTEM.

XLIV Tafeln in Farbendruck.

Nach Originalen der Münchener Vasensammlung gezeichnet und herausgegeben von **Theodor Lau**, Cuſtos der k. Vaſenſammlung in München.

Mit einer hiſtoriſchen Einleitung und erläuterndem Texte von Prof. Dr. **Heinrich Brunn**, unter Mitwirkung von Prof. Dr. **P. F. Krell.**

In Mappe vollständig 56 Mark.

Dieſes Werk bringt auf 44 Tafeln eine hiſtoriſch geordnete Reihe der ſchönſten und am meiſten charakteriſtiſchen Gefäſse aus der reichhaltigen k. Vaſenſammlung in München zur Darſtellung und ſtellt ſich durch die ausnehmend *exacte, ſtilgetreue Wiedergabe* der Gegenſtände, welche der Herausgeber durch darauf verwandten jahrelangen Fleiſs erreicht hat, den vorzüglichſten Leiſtungen auf dieſem Gebiete an die Seite.

Da daſſelbe die Beſtimmung hat, in erſter Linie kunſtgewerblichen Zwecken und insbeſondere *kunſtgewerblichen Bildungsanſtalten* als Unterrichtsmittel und Anſchauungsmaterial zu dienen, ſo verfolgen die Abbildungen den Zweck, nicht nur eine Geſammtanſicht der einzelnen Gefäſse zu geben, ſondern auch *den constructiven Aufbau durch zahlreiche Durchſchnitte* und *eingehende Darlegung des decorativen Details deutlich hervortreten zu laſſen.*

Als **Separatabdruck** aus dem Gesammtwerke „Deutsche Renaissance", herausgegeben von A. Ortwein, ist erschienen:

KÖLN'S RENAISSANCE-DENKMÄLER.

Aufgenommen und herausgegeben von **G. Heuser,** Architekt.

100 autogr. Tafeln in kl. Fol.
Preis cart. 30 Mark.

NÜRNBERG'S RENAISSANCE-DENKMÄLER.

Aufgenommen und herausgegeben von **August Ortwein.**

100 autogr. Tafeln in kl. Fol.
Preis cart. 30 Mark.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.**

Dritte Auflage

Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet von

Dr. A. von Zahn

Drei Bände:
Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

8. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in 1 Bd. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde geb. 14 Mark 50 Pf.

Hierzu als Supplement in gleichem Format:

Beiträge zu Burckhardt's CICERONE

von **Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.**

1874. br. 3 Mark; geb. 3 M. 75 Pf.

Die Verweisungen sind sowohl der dritten als auch der zweiten Auflage des Cicerone angepasst.

GESCHICHTE der deutschen Kunst im Elsass.

Von **Dr. Alfred Woltmann,**
Professor an der k. k. Universität in Prag.

Mit 74 Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8.

Preis 10 M., in Halbfrz. geb. 12,50 M.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

1. August



Nr. 42.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Von der Pariser Weltausstellung. V. — Des Piero degli Franceschi drei Bücher von der Perspektive. — Jul. Lessing, Muster altdeutscher Leinenstickerei. — Ausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen. — Kongreßbild; Der Bau der kaiserl. Museen in Wien; Aus Münchener Ateliers; Die Nadel der Kleopatra; Der künstlerische Nachlaß von Chr. Rist. — Eingesandt. — Berichtigung. — Inserate.

Von der Pariser Weltausstellung.

V.

England. — Zweiter Artikel.

Die englische Kunst wurzelt im Leben, wie die moderne Literatur Englands. Darum haben beide Erscheinungsformen des englischen Geistes einen verwandten Charakter. Die moderne Romanliteratur Englands insbesondere, die sich gerade in dem letzten Jahrzehnt zu einer Blüthe entfaltet hat, welche die gleichen Literaturzweige in Frankreich und Deutschland überstrahlt, hat der Frau eine hervorragende Stellung angewiesen und gesichert, eine Stellung, die sie Dank der ihr eigenen Charakterstärke, welche die englische Erziehung herauszubilden weiß, beanspruchen darf und zu behaupten im Stande ist. Neben der Legion ihrer Verehrer und Leser hat es den englischen Romanen nicht an Gegnern und Verächtern gefehlt. Scharfe Pfeile des Spottes sind gegen die ewigen „Gouvernantenromane" gerichtet worden, zum Theil deshalb, weil sie meist von Damen geschrieben worden sind. Man ist der geheimnißvollen Backfische, die sich urplötzlich wie die Victoria regia erschließen, der maltraitirten Erzieherinnen, der reichen Erbinnen, die einsam, halb versteint durch's Leben wandeln, bis der Prometheus kommt, der das Feuer bringt, herzlich überdrüssig. Nicht mit Unrecht! Aber diese Literaturerzeugnisse erscheinen uns in einem ganz anderen Lichte, wenn wir die Säle der englischen Kunstausstellung durchmustern. Man sehe nur, wie sich diese Literatur hier in der Kunst spiegelt oder, besser gesagt, wie diese den erläuternden und ergänzenden Kommentar zu jener bietet. Es tritt uns hier nicht die steifleinene Miß mit semmelblonden Locken, wasserblauen, glanzlosen Augen und großen Füßen entgegen, die in den Augen der Festländer für die in England florirende Spezies ihres Geschlechtes typisch geworden ist, aller Orten blicken uns vielmehr gesunde, frische Mädchengestalten mit kastanienbraunem Haar und großen dunklen Augen an, die hell und gescheidt in's Leben schauen und aus denen zugleich ein tiefer, schwärmerischer Glanz leuchtet, als wollten die rosigen, jugendfrischen Geschöpfe das Räthsel der Schöpfung lösen.

Für diese reizvollen Lichtgestalten haben die Maler in der Farbe, in Ton und Kolorit einen entsprechenden Ausdruck gefunden. Harmonisch und ruhig wie die Objekte der Darstellung ist auch die Färbung, heiter und goldigklar wie Frühlingssonnenschein. Das Handwerk tritt bei diesen Bildern, überhaupt bei der englischen Kunst, ganz zurück. Man sieht keine mühsame Mache, keine ungeschickte oder gar unkorrecte Zeichnung, keine oberflächliche Modellirung. Es wird wohl unter den englischen Malern ebenso viel Stümper geben wie in anderen Ländern. Sie sind aber natürlich von der Weltausstellung fern geblieben. Ich glaube schwerlich, daß es außer in Frankreich noch ebenso viele Künstler giebt, welche das Technische ihrer Kunst mit gleicher Meisterschaft und mit einer gleichen, scheinbaren Leichtigkeit behandeln, wie in England. Wer über eine deutsche Ausstellung zu berichten hat, der hat alle Hände voll zu thun, wenn er all' die begangenen Verzeichnungen, die mißlungenen Verkürzungen und sonstigen Verschrobenheiten, mit denen ja gewisse Maler förmlich kokettiren, hervorheben will. Mit solchen

Mängeln des Handwerks wagt ein englischer Maler — und dasselbe gilt im Allgemeinen auch von Frankreich — das Publikum nicht zu behelligen. Das liegt in der gesammten ästhetischen Erziehung, die gegenwärtig in England mit demselben Eifer gehandhabt wird, wie in Frankreich. Die zweite Gruppe der Weltausstellung „Education et enseignement“ zeigt uns so klar und so übersichtlich, wie nie zuvor, die Wege, auf denen die Kunst und die Kunstindustrie Englands und Frankreichs so weit vorwärts gekommen sind. Der Zeichenunterricht ist und bleibt die Wurzel jeder gesunden Entwicklung in Kunst und Kunstindustrie. Die Franzosen sind von diesem Satze so tief durchdrungen, daß sie diesem Zweige des allgemeinen Unterrichts bekanntlich die sorgfältigste Pflege zuwenden, und heuer mußten sie, als die Engländer die Ausstellung ihrer Zeichen- und Gewerbeschulen eröffneten, zu ihrem Schrecken erfahren, daß sie von England, wie in vielen andern Stücken, so auch hierin überflügelt worden sind. Oesterreich — das sei noch zum Schlusse dieser Abschweifung der Vollständigkeit und Gerechtigkeit halber erwähnt — steht, was die Pflege des Zeichenunterrichts und seine Erfolge anlangt, dicht neben England und Frankreich. Kein zweites Land der civilisirten Welt hat seit den letzten zehn Jahren, insbesondere seit der Weltausstellung von 1873 auf allen Gebieten der Kunstindustrie so gleichmäßige und so große Fortschritte gemacht wie Oesterreich.

Unter den englischen Malern, deren Stoffgebiet ich oben charakterisirt habe, steht G. D. Leslie oben an. Die Ausstellung enthält fünf Bilder von seiner Hand: zwei Einzelfiguren und drei Genrebilder mit Figuren in ungefähr zwei Drittel Lebensgröße, ein Maaßstab, der beiläufig bemerkt fast durchweg bei den englischen Genremalern üblich ist. Eines der Leslie'schen Genrebilder zeigt uns einen Park mit einem Bache im Vordergrunde, über den eine von Baumstämmen gezimmerte Brücke führt. Am Ufer des Baches sitzen junge Mädchen, andere lehnen am Brückengeländer und werfen Rosen in das Wasser, um sich nach altem Brauch die Antwort auf eine Frage an das Schicksal zu holen. Der Stoff ist so einfach wie möglich. Es ist ein Existenzbild von möglichster Ruhe. Aber der unaussprechliche, geheimnißvolle Reiz dieses und ähnlicher Bilder liegt in der holdseligen Anmuth, in der süßen, naiven Keuschheit, die aus den Mädchengesichtern leuchtet, in der ungesuchten Eleganz und Vornehmheit ihrer Erscheinung. Man sieht, dieser Maler und die große Zahl, die ihm gleich strebt, sind in der Elite ihrer Gesellschaft heimisch. Ihre Bilder umwölkt nicht die Atmosphäre der Bierstube, die leider für gewisse Klassen unserer deutschen Genremaler ein unerläßliches Lebenselement zu sein scheint.

Zwei andere Maler, die mit Leslie auf einer Stufe stehen, sind Boughton und Leighton, Namen, die in Deutschland verhältnißmäßig noch am bekanntesten sind. Man merke wohl: es sind keine Damen, welche diese Loblieder auf das jungfräuliche Weib malen, wie die Verfasserinnen der „Gouvernantenromane.“ Die einzige Malerin von Bedeutung, die in der englischen Abtheilung ausgestellt hat, ist — merkwürdig genug! — mit einem Kriegsbilde vertreten: Mrs. Butler, welche eine Episode aus dem Tage von Inkerman gemalt hat, die Rückkehr englischer Infanterie, für welche die Schlacht so verhängnißvoll gewesen, bei Abenddämmerung. Das Bild ist bemerkenswerth durch die ungewöhnliche Energie des Kolorits bei einer souveränen Beherrschung der technischen Mittel, die einer Dame um so höher anzurechnen ist. Es ist bezeichnend, daß dieses Bild das einzige in der englischen Ausstellung ist, dem man historischen Charakter beimessen kann. Im Uebrigen haben sich die englischen Damen auf die Domänen ihrer festländischen Schwestern beschränkt: auf das Stillleben und das Fruchtstück, und einige von ihnen, z. B. Mrs. Angell, eine sehr geschickte Aquarellmalerin, haben sogar auf diesem Gebiete mit ähnlichem Glück operirt wie ihre mehr männlicheren Neigungen huldigende Collegin.

Leighton hat außer einem Genrebilde, einem musicirenden Mädchenpaar, auch ein Bild aus der heiligen Geschichte ausgestellt: Elias in der Wüste, dem der Engel mit Speise und Trank naht. Aber er erhebt sich in diesem Bilde ebensowenig über einen langweiligen akademischen Formalismus wie in seinen plastischen Arbeiten. Leighton ist nämlich auch Bildhauer. Man sieht von ihm die Bronzefigur eines nackten Athleten, der mit einer sich um seinen Körper ringelnden Schlange kämpft.

Boughton führt uns zu einer anderen Klasse von englischen Malern hinüber, zu den Malern des Landlebens, die man am besten charakterisiren könnte, wenn man auf den Franzosen Breton verweist. Aber man darf nicht annehmen, daß die englischen Maler unter dem Einflusse Breton's stehen. Ihre Verwandtschaft beruht darin, daß die Engländer wie die Franzosen den Bauern in innigstem Zusammenhange mit der ihn umgebenden Natur darstellen. Beides, die Natur wie die Menschen, wird gleichwerthig behandelt, nicht erstere als Hintergrund eines Genrebildes oder die letzteren als Staffage einer Landschaft. Da die englischen Maler für ihre Figuren mit Vorliebe, wie bemerkt, an einem Maaßstabe von etwa Zweidrittel-Lebensgröße festhalten, so sind sie auch im Stande, einen Reichthum charakteristischer Typen zu entfalten und in den Köpfen gewisse seelische Affekte zum Aus-

druck zu bringen. Von letzterer Freiheit machen sie indessen und mit Recht einen reservirten Gebrauch. Sie dichten ihren Bauern nicht die sentimentalen Gefühle an, wie Breton, sie setzen ihnen nicht die großen verständnißinnigen, tiefsinnigen Augen ein, welche der Franzose so sehr bevorzugt. Mit einem Worte: sie sind wahrheitsliebender und naturtreuer in der Darstellung des bäurischen Lebens als Breton, der von einer gewissen hypersentimentalen Eleganz, von einer schönfärbenden Romantik nicht freizusprechen ist.

An der Spitze dieser Bauernmaler, die ihrer poetischen Neigung in der Schilderung der eigenartigen Reize von Kent, Wales und Lincolnshire freies Spiel lassen, in der Charakteristik des Landvolks aber englischer Nüchternheit huldigen, steht R. W. Macbeth. Zwei Bilder von seiner Hand, eine Kartoffelernte bei herannahendem Gewitter und der Aufruf eingesessener Bauern zur Arbeit, sind zugleich Beiträge zur socialen Stellung des englischen Landvolkes, das letztere nicht ohne bittere Tendenz. Nächst ihm wären Boughton, Morgan, Morris, Stone, Watson und Herkomer zu nennen. Aber das Bild aus dem Landleben, das letzterer ausgestellt hat, eine Dorfstraße bei Feierabend, wird durch ein anderes Genrebild übertroffen, das der Maler „die letzte Versammlung der Invaliden im Chelsea-Hospital“ in London genannt hat. Es führt uns eine Anzahl greiser Krieger vor, die zum Gottesdienste in der Kirche versammelt sind und, von wehmüthigen Gefühlen bewegt, den Worten des Geistlichen lauschen. Auf diesem Bilde ist das Höchste erreicht, was menschliche Kunst hinsichtlich der Naturwahrheit erreichen kann, ohne an die Karrikatur zu streifen. Die Köpfe der Invaliden, die augenscheinlich Porträts sind, zeigen zugleich, daß Herkomer mit den gefeiertesten Porträtmalern seines Landes, mit Millais und Watts, wetteifern kann. Millais ist durch eine Reihe von Einzelporträts und genreartig behandelten Porträtgruppen, unter den ersteren besonders hervorragend das eines alten Schloßportiers, unter den letzteren eine Damengesellschaft am Whisttisch, glänzend vertreten. Watts, der, mit seinen Lorbeeren als Maler nicht zufrieden, auch nach denen des Bildhauers, aber mit weitaus geringerem Erfolge strebt, hat sich schon auf der Wiener Weltausstellung durch sein auch in Paris ausgestelltes Porträt des Dichters Browning als Porträtmaler von energischer, plastischer Ausdrucksfähigkeit einen guten Ruf erworben, den er inzwischen durch spätere Leistungen noch mehr befestigt hat.

Unter den Aquarellisten steht Sir John Gilbert, wie erwähnt, nicht mehr obenan. Die Palme gebührt unbedingt dem 1875 verstorbenen F. Walker, von dessen Hand zehn köstliche Aquarelle zu sehen sind, deren Stoffe er dem ländlichen Leben entnommen hat. Es sind theils Interieurs mit kleinen Figuren, theils Darstellungen, in denen das landschaftliche Element vorwiegt. In diesen kleinen Blättern, auf denen ein unbeschreiblicher Reiz, ein poetischer Duft von unwiderstehlicher Anziehungskraft ruht, offenbart sich eine Künstlernatur von reinster, tiefster Empfindung. Die höchste technische Vollendung paart sich hier mit einer ungewöhnlichen poetischen Kraft, welche die Dinge der Alltagswelt verklärt, ohne ihnen die Wahrheit des Lebens zu nehmen. Herkomer, die Orientmaler Lewis und Dillon, E. K. Johnson und Fripp sind nach Walker, immer noch vor Gilbert, zu nennen. Den Humor Altenglands vertritt C. Green mit einer Scene vom Derby-Tag sehr glücklich. Er schildert in hundert Figuren die Aufregung des an der Barrière sich drängenden Publikums in dem Moment, wo die Kunde von Mund zu Mund geht: „Sie kommen! Sie kommen!“ —

Wenn wir von der englischen Malerei ein glänzendes Bild entwerfen konnten, so muß das Urtheil über die Plastik um so ungünstiger lauten. Es sind nur 46 Nummern vorhanden, und unter diesen erhebt sich auch nicht eine einzige über das Mittelmaaß. Die relativ beste Arbeit ist eine Büste der Prinzessin von Wales von d'Epinay, die auch durch ihr etwas gewagtes Arrangement auffällt. Der Hermelinmantel, welcher die Schultern der Prinzessin umwallt, ist nämlich nach untenhin so drapirt, daß er zugleich den Büstenfuß bildet. Eine Bronzegruppe von Bruce, ein Mädchen, welches knieend den Dolch zückt, nachdem es eben sein neugeborenes Kind ermordet hat, sei um ihres wunderlichen Sujets willen erwähnt.

Reicher als die Plastik ist die Architektur vertreten. Auch sie erhebt sich wenig über die akademische Formel. Die Gothik bleibt nach wie vor das Gebiet, auf dem sich der Engländer am meisten heimisch fühlt und auf dem er seine Neigung zum Imposanten und Kolossalen am meisten befriedigen kann. Der jüngst verstorbene Sir George Scott, von dem die Entwürfe zur St. Marienkirche für Edinburg zu sehen sind, war bekanntlich das bedeutendste und eigenartigste Talent unter den englischen Gothikern.

Adolf Rosenberg.

Des Piero degli Franceschi drei Bücher von der Perspektive.

Der zweite Band von Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste enthält einen Aufsatz von E. Harzen „Ueber den Maler Pietro degli Franceschi und seinen vermeintlichen Plagiarius, den Franziskanermönch Luca Pacioli“. Harzen versuchte darin eine Reinigung des gelehrten Franziskanermönch's von dem Vorwurfe

Vasari's, an Meister Piero ein Plagiat verübt zu haben. Dabei kam nun aber wieder Meister Piero recht schlimm weg; seine Prospectiva pingendi ward mit den Worten abgethan: „Im Uebrigen enthält diese Abhandlung, die jetzt nur noch ein historisches Interesse besitzt, nur ziemlich allgemein gehaltene Grundregeln, in der Art, wie Vignola die seinigen hinterließ, Laien wenig nützlich, und von regularen Körpern ist darin keine Rede."

Verhält sich die Sache thatsächlich so? — Harzen kannte nur eine Handschrift des Traktats, eine Kopie des italienischen Originals, ohne Zeichnungen, meiner Ansicht nach in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angefertigt 1). Ich kann auf zwei andere Handschriften hinweisen, die beide noch zu Ende des 15 Jahrhunderts geschrieben sind und wovon jede gegen 80 den Text erläuternde Federzeichnungen besitzt. Es ist dies die Handschrift der Ambrosiana (Cod. cart. in Fol. C. 307 inf. 115 Blätter) und die Handschrift der Biblioteca Estense in Parma (Cod. cart. Nr. 1576 fol. 86 Blätter); die Handschrift der Ambrosiana enthält die lateinische Uebersetzung des Matteo dal Borgo, die Handschrift der Estense den italienischen Originaltext 2). Hier wie dort ist die Zahl der Zeichnungen die gleiche, ihre Durchführung von gleicher Sorgfalt und Genauigkeit; man kann nur an Piero degli Franceschi selbst denken, namentlich dem Estensischem Exemplar gegenüber. In beiden Handschriften finden sich dann im zweiten Buche einige Seiten leer gelassen, welche darauf hindeuten, daß noch einige Zeichnungen hinzutreten sollten.

Einige Verse, welche sich am Schlusse des Vulgär-Textes sowohl als auch der lateinischen Uebersetzung finden, drücken ein warmes Empfinden für den noch lebenden Autor aus:

Tandem finis adest operis tam multa docentis,
Signa figurarum titulis deducta probatis
Jam licet in medium reddas hoc arte legendum,
Ut sua Scriptori reddatur gloria tandem. —
Qui legis egregii pictoris ab arte profectum
Hoc opus, invidiae comprime dicta male
Et dic admiram, jam dudum nobile munus
Auxilio cujus ars pretiosa venit
Ingenii vires: animi sapientia: virtus
Perpetuae comites sint tibi Petre satis.
Tu celebras Burgi jam cuncta per oppida nomen
Italiae, et clarum reddis ab arte tuum.
Tu decus es nostrum: sequimur tua signa rebelles
His quicumque tenent castra inimica tuis.
Sit tibi vita comes, praefixis amplius annis
Perfruar ut tanto te superante bono.

Die lateinische Uebersetzung scheint verbreiteter gewesen zu sein als das italienische Original, da Daniele Barbaro in dem von ihm angeführten Passus aus Piero's Traktat (namentlich Kap. XXX.) sich nicht an das italienische Original hält, sondern aus dem Lateinischen in das Italienische zurückübersetzt 1).

Piero beginnt seinen Traktat mit einer Einleitung, worin er in deutlicher Anlehnung an Alberti die Malerei aus drei Theilen bestehen läßt: Zeichnung, Komposition und Kolorit 2). Sein Traktat werde sich aber nur mit den beiden ersten Theilen und namentlich dem zweiten beschäftigen. Bevor aber Piero auf den eigentlichen Gegenstand übergeht, wird die Theorie des Sehens im Anschluß an die Theoreme des Euklides klar und bündig erörtert. Hiernach folgt eine präcise Disposition; in drei Büchern will er seinen Gegenstand abhandeln. Das erste soll sich mit dem Punkte, Linien

---

1) Cod. cart. in fol. D. 200. infer. der Ambrosiana, 76 Blätter, das Meiste aber leerer Raum, da die Zeichnungen nicht hinzukamen.

2) Ein Miszellaneencodex der Ambrosiana (Cod. cart. in fol. D. 195 inf.) enthält außerdem den Eingang der Schrift unter dem Titel: Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva Pingendi. Was es mit der Handschrift auf sich hat, die Bossi besaß (Del cenacolo etc. pag. 17) vermag ich nicht zu sagen; nach einer Notiz Cod. 307 inf. wäre sie 1818 von einem Cav. Venturi in Modena erworben worden. — Passavant giebt an (Leben Raffael's I, S. 34), es befände sich eine Abschrift des Traktat's im Besitz der Familie Marini zu Borgo San Sepolcro. Nach einer Note der Annotatoren des Vasari (Le Monnier, VI, S. 13) scheint dies ein Irrthum zu sein. — Das Exemplar, welches sich nach Luca Pacioli's Aussage in der Bibliothek des Guidobaldi von Urbino befand (Summa de Arithmetica etc. Venezia 1494, Widmungsepistel) habe ich in der Vaticana vergeblich gesucht. —

1) La Prattica della Perspectiva di Mons. Daniele Barbaro, eletto Patriarca d'Aquileja. In Venezia appresso Camillo Rutilio Borgomonieri 1569. Diese Schrift ist aber nur das umgearbeitete IV. Buch des ganzen Werkes, dessen Handschrift sich in der Marciana in Venedig (Cod. cart. Aut. ital. IV. 39) befindet. Die drei vorausgehenden Bücher sind der theoretischen Perspektive gewidmet; Daniele Barbaro gesteht, darin vor Allen dem Giovanni Giamberti von Pavia zu Dank verpflichtet zu sein. Unter Piero degli Franceschi, dem er doch mehreres für seine praktische Perspektive entlehnt, äußert er sich minder anerkennend: „Ma in che modo e con quali precetti si reggessero, niuno (che io sappia) ne gli scritti suoi ne ha lasciato memoria. Se forse non vogliamo chiamare precetti e regole, alcune pratiche leggieri poste senza ordine e fondamento a esplicate rozzamente: perchè di queste ne sono pure alcune di Pietro dal Borgo S. Stefano e d'altri, che per gli idioti ci potriano servire (S. Stefano ward später in der Handschrift in S. Sepolcro umgeändert).

2) Darnach ist Zahn zu korrigiren, der in seinem Werkchen: Dürer's Kunstlehre (Leipzig 1866, S. 74) mit Hinweis auf Harzen von Zeichnung, Messung und Komposition (Designo, commensuratio et collocare) spricht.

und ebenen Flächen beschäftigen, das zweite mit den würfelförmigen Körpern, Säulen und Pfeilern verschiedener Art u. s. w. Das dritte Buch endlich soll den perspektivischen Verkürzungen des Kapitäls, der Basen, des menschlichen Hauptes u. s. w. gewidmet sein. Jedem einzelnen Buche geht eine kurze Einleitung voraus; nur die zum dritten Buche, worin die schwierigsten Probleme gestellt werden, ist ausführlicher; hier sagt er auch, wie er es nur deshalb unternommen habe, diese Bücher niederzuschreiben, um durch Belehrung der Künstler, welche dieser Dinge unkundig sind, die Kunst seiner Zeit in ruhmreichere Bahnen zu lenken. — Der Gang der Darstellung ist so, daß Piero das zu lösende perspektivische Problem in kurzen Worten präcisirt und dann die Lösung desselben in sorgsam durchgeführter Zeichnung mit Buchstabendemonstration folgen läßt.

Doch nicht um „ziemlich allgemein gehaltene Grundregeln" handelt es sich darin, wie Harzen meint, sondern zumeist um die Lösung ganz bestimmter Aufgaben — namentlich im 2. und 3. Buche. Z. B. auf einem perspektivisch verjüngten Plan ist ein Brunnen von sechs (perspektivisch verjüngten) Seiten zu zeichnen, zu welchen Stufen hinanführen, welche in richtigem Verhältniß perspektivisch verkürzt sind (Kap. XXXVIII). Oder auf einem perspektivisch verjüngten Plan ist in richtigem Verhältniß ein achtseitiger Tempel zu zeichnen (XL); oder, von einem gegebenen Punkte aus ist ein in bestimmter Distanz aufgestelltes Kapitäl in richtigem Verhältniß zu verkürzen u. s. w. — Die Zahl der gestellten Probleme beträgt fünfzig und zwar entfallen 30 auf das erste Buch, 12 auf das zweite und 8 auf das dritte. Bei Lesung und Lösung der Probleme staunt man über den außerordentlichen Fortschritt, welche die Wissenschaft der Perspektive in der kurzen Spanne Zeit eines halben Jahrhunderts, d. h. seit Erscheinen von Alberti's Traktat della pittura (1435) gemacht, wobei einzig Euklid dem gleich schöpferischen wie grüblerischen Geist der Zeit als Führer gedient hatte; und es ist kaum zu sagen, welche Förderung das Verständniß der Kunstanschauung und des wissenschaftlichen Elementes in der Kunstübung jener Zeit durch die Publikation dieses Traktates erhielt. Sicherlich aber könnte eine würdige und fruchtbringende Lösung dieser Aufgabe nur durch die gemeinsame Kraft und das gemeinsame Wissen des Historikers, des Mathematikers und des praktischen Künstlers erzielt werden. — Schließlich habe ich noch mit einigen Worten der Anklage zu gedenken, welche Vasari gegen Luca Pacioli gerichtet. Auf Grundlage des Vergleich's von Pacioli's Schriften mit Piero's Traktat sind Bossi und Harzen zu dem Resultat gekommen, daß Fra Luca Pacioli von der Schuld des Plagiat's freizusprechen, der „langjährige Diffamations-Prozeß" endlich zu Gunsten Pacioli's erledigt sei. Berücksichtigt man bloß Piero's Drei Bücher über Perspektive, so hat dies seine Richtigkeit; da aber weder Vasari noch Padre Danti ausdrücklich dies Werk als Quelle des Plagiat's bezeichnen, so darf man wohl die Frage stellen: ob nicht in einer anderen Schrift des Piero die Quelle für die Aussage der beiden Ankläger zu suchen sei. Und eine solche Schrift existirte. In dem ersten und ältesten Inventar der Bibliothek des Federico von Urbino, angefertigt von Fed. Veterani, findet sich unter No. 272 folgende Angabe:

Petri Burgensis pictoris Libellus de quinque corporibus regularibus ad illustrissimum ducem Federicum et Guidonem filium.[1])

Sollte Danti nicht diese Schrift im Auge gehabt haben, als er Pacioli's Abhandlung über die regulären Körper Euklid's als Plagiat bezeichnete? — Die Beantwortung dieser Frage wird erst möglich sein, wenn Piero's Buch von den regelmäßigen Körpern wieder an das Licht gebracht sein wird; bis jetzt habe ich darnach vergeblich gesucht.

Doch wie auch das Resultat dann ausfallen möge: Vasari's Anklage ist ungerecht, weil sie zu allgemein ist. Wir brauchen nicht einmal auf jene wissenschaftlichen Leistungen hinzuweisen, die als Pacioli's eigenstes Geistesgut angesehen werden müssen, um dem zu widersprechen, daß er nur vom Raube der Studienfrüchte Anderer lebte. Wir sagen uns bloß, er hat als Jüngling die Freundschaft Alberti's genossen; er hat in Piero seinen Lehrer geehrt und er war ein Vertrauter Lionardo's: durch nichts Anderes aber gewinnt man die Freundschaft der Großen und Tüchtigen als durch eigene Größe und eigene Tüchtigkeit.

Hubert Janitschek.

Kunstliteratur.

Muster altdeutscher Leinenstickerei, gesammelt von Julius Lessing. Berlin, F. Lipperheide. 1878. 43 Taff. und 16 S. Text. 4.

⁂ Dieses Werk schließt sich den mannichfaltigen in neuerer Zeit entstandenen Publikationen an, welche den Zweck haben, durch Verbreitung der besten Vorbilder alter Zeit das moderne Kunstgewerbe neu zu beleben. Es enthält keineswegs Wiederabdrücke alter Musterbücher, wie die im Uebrigen sehr verdienstlichen neuen Auflagen von Sibmacher und anderen ältern Büchern; die Muster sind vielmehr aus den besten Originalarbeiten früherer Zeit ausgewählt, zum Theil auch Darstellungen aus alten Gemälden entlehnt, und

1) Giornale storico degli Archivi Toscani, tom. VII, pag. 55.

zwar ist hierbei nicht auf archäologische Seltenheit, sondern lediglich auf praktische Verwendbarkeit gesehen. Die Muster gehören im Wesentlichen dem deutschen Kunstgewerbe des 15. und 16. Jahrhunderts an; einige nahe verwandte Muster slavischer Herkunft sind hinzugefügt.

Wie man es nach der Stellung und den früheren verwandten Leistungen des Herausgebers nicht anders erwarten konnte, zeigt sich die Auswahl und Zusammenstellung der Muster durchweg vom besten Geiste geleitet. Die Sammlung enthält in ihren 242 Nummern ein überreiches Material für alle Arten von Leinenstickerei mit blauem und rothem Garn. Sie wurde ursprünglich (in 181 Nummern) in der „Modenwelt" und der „Illustrirten Frauen-Zeitung" veröffentlicht, und hat durch diese beiden Blätter bereits eine Verbreitung von fast 300,000 Abdrücken erfahren. An allen Ecken sehen wir das Interesse an der alten Kunst wieder neu aufleben. In der vorliegenden Gestalt hat das Material nun übersichtlicher geordnet werden können. Eine ausführliche Einleitung, Register und Hülfstafeln mit verwendbaren Sprüchen ꝛc. erhöhen den Werth der Sammlung. Auch der Deckel, gezeichnet von F. Luthmer mit einer höchst anmuthigen Figur von E. Ewald, verleiht dem zierlich ausgestatteten Buche einen besonderen Reiz. Der Preis hat in Folge der sehr großen Auflage auf nur 3 Mark angesetzt werden können. Die deutsche Kunstliteratur kann sich zu diesem ebenso praktischen wie geschmackvoll ausgestatteten Buche nur Glück wünschen. Hoffentlich erwächst demselben eine zahlreiche Nachfolge!

Sammlungen und Ausstellungen.

O. A. **Die Ausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen in Düsseldorf** weist diesmal noch eine größere Zahl von Bildern auf, als in früheren Jahren. Der Katalog enthält fast dreihundert Nummern. Unter all diesen Werken ist nur eines, welches die ideale Kunst vertreten soll, „Ariadne" v. F. Roeber, und dieses fehlte besser. Solch' ein Gegenstand verlangt ein tieferes Studium der Natur und der Antike, als hier vorhergegangen zu sein scheint, und mehr angeborenen Schönheitssinn. Einige hübsche Genrebilder sind bei Weitem solch' gewagtem Versuch vorzuziehen; so insbesondere ein interessantes kleines Gemälde von Fr. Stummel: „In trüben Tagen", „Unter der Linde" von Julia Koppers, ein fein empfundenes, reizend durchgeführtes Bildchen, das schon früher besprochene größere Werk von H. Oemichen „Steuerzahltag", und ein neues „Die Schreibstunde", „Sonntagnachmittag" und „Schlittenpartie" von E. Mücke, „Aschenbrödel" von E. Bertling, „Der Ersehnte" von Hiddemann, „Das kleine Geheimniß" von E. Schulz, „Lesendes Mädchen" von E. Anders, „Modell während der Pause" von C. Sohn. Ein weibliches Bildniß von H. Crola und manche andere treffliche Studienköpfe, so von Th. van der Beck, G. Bregenzer, Bertha Froriep, zeugen von tüchtigem Naturstudium. Prof. W. Camphausen giebt uns eine drollige Scene aus dem letzten französischen Kriege: „Ein bestrafter Turco"; M. Blanckart ist durch drei Bilder, „Kaiser Wilhelm, mit Bismark, Moltke und Roon", „Pferde auf der Weide", und „Pferde auf der Haide", vertreten. Im Fach der Landschaft bewährt die Schule wieder ihren alten guten Ruf. In erster Linie müssen wir diesmal A. Flamm's, „Landschaft aus dem Läristhal", nennen, ein um so verdienstvolleres Bild, als der Künstler diesmal ganz originell geblieben ist und sich nicht so sehr wie sonst an seinen Meister O. Achenbach anlehnt. Da der Raum uns verbietet, alle zu nennen, die es verdienten, so erwähnen wir nur noch in Kürze die Landschaften von C. Jungheim, C. Fahrbach, E. Bernuth, O. Hoffmann, S. Jacobson, H. Krüger, sowie die Thierstücke von J. Deiker, A. Henke, C. Jutz, G. Süß und A. Langen. B. Lerke stellte ein vortreffliches Architekturbild, „Interieur aus der Lambertuskirche in Düsseldorf", aus, C. Sturtzkopf ein hübsches kleines Gemälde: „Die verfallene Kapelle". Das Stillleben ist gut durch G. Schulze, Fr. Emilie Preger und C. Post vertreten. Zwei Kartons von Fr. Tüshaus: „Petrus im Gefängniß" und „Johannes der Evangelist besucht die Versammlung der Christen", zeugen von idealem Streben und ernstem, historischen Sinn. Die Plastik bietet uns nur wenige, aber recht hübsche Werke, eine Büste des Generals Freiherr v. Zychlinski, von H. Becker jun. in Köln, und eine „Marmorbüste" und „Knabe und Mädchen, zwei Originalabgüsse" von G. Neumann aus Hildburghausen.

Vermischte Nachrichten.

Kongreßbild. Ueber das vom Direktor Werner im Auftrage der Stadt Berlin in Angriff genommene Kongreßbild, dessen in Nr. 38 Erwähnung geschah, berichtet die Nationalzeitung: „Mit dem unermüdlichen Fleiße, der den berühmten Künstler auszeichnet, hat derselbe die kurze Zeit die ihm zu Gebote stand, in fruchtbarster Weise auszunützen verstanden. Die Zeichnungen Gortschakow's, Schuwalow's, Andrassy's, Haymerle's, Karatheodory's und Mehemed Ali's, Salisbury's, Corti's und Anderer, eine Reihe von Farbenskizzen und Uniformstudien und noch so vieles Andere ist in unglaublich kurzer Zeit geschaffen worden. Vor Allem interessant ist die Zeichnung, welche der Künstler von Beaconsfield gemacht hat, der schon eine Farbenskizze gegenübersteht; die weltmännische, sogar etwas in's Stutzerhafte übergehende Arrangirung nicht allein des Haares, sondern auch der Züge, zugleich mit dem Ausdruck des berechnenden Mannes, giebt ein eigenthümliches Ensemble. Lord Beaconsfield soll sich außerordentlich befriedigt über sein Porträt ausgesprochen und den Künstler aufgefordert haben, dasselbe speciell auszuführen. Zur Aufnahme der französischen Kongreßmitglieder wird sich A. v. Werner nach Paris begeben. Nach dem, was wir von der oder vielmehr den Skizzen des Gesammtbildes sahen und hörten, hat der Künstler seinen Plan noch nicht definitiv festgestellt. Ob die politischen Vorgänge im Kongreß auf die Zusammenstellung und wie sie einwirken werden, können wir nicht verrathen. Auf einer vorläufigen Skizze, die uns zu Gesicht kam, sehen wir im Vordergrund den Fürsten Bismarck in aufrechter Stellung, nahe an ihm stehend Graf Andrassy und den Grafen Schuwalow, der auf den Reichskanzler zugeschritten ist und seiner Rechten die Hand zum Drucke entgegenreicht. Drei Charakterfiguren, wie sie origineller nicht zusammenkommen konnten, die drei Vertreter der militärischen Großmächte in militärischer Uniform. Die gewaltige Figur des Fürsten Bismarck in ruhiger Erwartung, Graf Andrassy, der braune Pusztensohn, wie immer bewegt, dazu der feinste Cavalier Europa's, Graf Schuwalow, in weltmännischem Entgegenkommen. Fürst Gortschakow, der Alters-Präsident des Kongresses, sitzt im Lehnsessel am oberen Ende des Kongreßtisches, über ihn beugt sich freundlich lächelnd Lord Beaconsfield; es ist Niemandes Schuld, wenn Einem bei dieser Zusammenstellung so Vieles einfällt. In der andern Ecke des Bildes heben sich die Türken hervor, namentlich Mehemed Ali mit dem festen, untersetzten Bau, dem quadratförmigen germanischen Schädel und den entschlossenen kräftig plumpen Zügen, wie ein Landsknecht aus einem Fähnlein Georg von Frundsberg's ausschauend. Franzosen und Italiener bilden wieder eine Gruppe für sich. Unnöthig wäre es, in die Details vorläufiger Skizzen einzugehen. So viel ist aber schon klar, daß ein Bild von ganz außerordentlichem Interesse hier im Entstehen ist."

Die Weimarer Festtage, aus Anlaß des fünfundzwanzigjährigen Regierungs-Jubiläums des Großherzogs, schlossen

mit einem reich ausgestatteten Festspiel. Es betitelt sich: „Ein lustig Mirakelstück von der gar schweren Kunst der Malerey mit IV Personen und hat V Actus", und ist verfaßt von Victor Scheffel. Der Inhalt ist sozusagen eine kurzgefaßte Geschichte der Malerei in einer glücklichen und gelungenen Nachahmung der Hanns Sachs'schen Sprache. Das Sachliche und Wissenschaftliche des Gegenstandes ist äußerst glücklich mit sprachlicher Drolerie verwoben. Der Inhalt des Festspiels ist ungefähr folgender: Der Landgraf Hermann war „wider die Heiden gefahren" und ist nach seiner Wartburg, die er eben vollendet hat, aus dem Kreuzzuge wiedergekehrt. Außer „St. Urban's Plag", dem Zipperlein, hat der Landgraf auch aus dem Orient eine Erweiterung seiner künstlerischen Anschauungen und seines bildlichen Sinnes mitgebracht. Die kahlen Wände seiner Wartburg gefallen ihm nicht mehr. Er bittet den heiligen Lukas, den er als Schutzpatron der Malerei im „Pann" bei Eisenach in sein Evangelium vertieft findet, er möchte ihm beistehen, eine Kunst-Akademie zu gründen, damit die Schüler dieser Kunstschule ihm seine kahlen Wände durch ihre Bilder zieren. Lukas sucht ihn von dem Gedanken abzubringen, indem er ihm vorhält, daß die Zeit noch nicht entwickelt genug sei, um die Kunst der Malerei vollkommen ausüben zu können; so viel Genie's seien noch nicht geboren, so viele Erfindungen seien noch nicht gemacht, um die Malerei auf jene Höhe zu bringen, wie sie seiner Kunst-Anschauung entspräche. Er giebt ihm den Rath, lieber seine fürstliche Kunst auf der fahrenden Sänger „ihr Kunst" zu wenden und die Minnesänger auf die Wartburg zu laden. Um die Wandlung des Landgrafen vollständig zu bewerkstelligen, läßt Lukas ein Gesicht geschehen. Man sieht den „Kampf der Minnesänger auf der Wartburg" nach dem Schwind'schen Bilde, ein lebendes Bild von 30 Personen, von Maler Geibel mit großem Geschmack und Geschick dem Schwind'schen Original nachgebildet. An die damalige Stufe der Malerei anknüpfend, führt Lukas nun dem Landgrafen stufenweise die Geschichte der Malerei bis zu ihrer höchsten Vollendung in lebenden Bildern vor. Der Landgraf bekehrt sich darauf und sieht ein, daß seine Zeit noch nicht reif ist, um die Malerkunst zu protegiren; auch reichen seine Mittel nicht aus, solch eine kostspielige Anstalt zu erhalten, denn ganz biblisch einfach gesteht er seinem heiligen Freunde:

Lukas, ich zieh' die Pfeifen ein,
So 'ne Akademie muß theuer sein!

Lukas verspricht aber dem Landgrafen, die Idee einer thüringischen Kunstschule bei seinen Enkeln nicht aussterben lassen zu wollen, und so wie der richtige Entel gekommen sei, werde er ihm das hohe fürstliche Mäcenas-Blut aufregen, die Malerei zu pflegen und zu befördern. Das letzte Bild zeigt nun fröhliches Treiben in der Weimarer Kunstschule. Dem Gedichte und den Bildern voran ging ein großes, buntbewegtes Künstlerfest, welches das festliche Treiben einer deutschen Stadt im sechzehnten Jahrhundert mit Turnieren, Tänzen, Aufzügen 2c. entfaltete.

Der Bau der kaiserlichen Museen in Wien hat in letzter Zeit bemerkenswerthe Fortschritte gemacht. Die eiserne Dachanlage mit der Oberlichtkonstruktion auf dem kunsthistorischen Museum ist vollendet, an der Aufstellung des Dachstuhls wird gearbeitet. Zur Vergebung der weiter nothwendig werdenden Holz-, Glaser- und Spänglerarbeiten findet soeben die Offertverhandlung statt. Die Dachbalustrade, welche die Eisenkonstruktionen deckt, ist bei beiden Museen fertig; mit der Aufstellung der für dieselbe bestimmten Statuen wird demnächst begonnen werden. Die Ausführung der ornamentalen Bildhauerarbeiten in Stein an den Façaden wurde vierzehn Wiener Bildhauern übertragen. Die Steine zur hohen Attika am Mittelbau, auf welcher sich die Kuppel erhebt, werden gegenwärtig versetzt und bald kommt die Aufstellung des Kuppelgerüstes an die Reihe.

R. **Aus Münchener Ateliers.** In der kgl. Hofglasmalanstalt von Franz Xaver Zettler herrscht Jahr aus Jahr eine rastlose Thätigkeit. Nur so ist sie im Stande, die ebenso umfang- wie zahlreichen Aufträge zu erledigen, die aus allen Welttheilen eintreffen. Wir haben vor einiger Zeit eines in derselben Anstalt ausgeführten großen Fensters gedacht, das Ulmer Familien zum Gedächtniß des vorjährigen Jubiläums in den Ulmer Münster stifteten. Kürzlich ist nun ein zweites, von den Familien Dietrich und Laube gestiftetes, gleich großes Fenster an seinen Bestimmungsort abgegangen. Es mißt 50 F. in der Höhe und 9 F. in der Breite und ist in figürlicher und ornamentaler Komposition streng im Stile der späteren Gothik gehalten, wie das ersterwähnte und die von Hans Wied gemalten, noch im Münster vorhandenen. Ganz unten sieht man die Wappen der Stifterfamilien, darüber Christus auf dem Oelberge; zu beiden Seiten je zwei Apostel; weiter nach oben die Einsetzung des hl. Abendmahles und über dieser eine Schaar lieblicher Engel, worauf eine reiche architektonische Komposition das Ganze würdig abschließt. — Der Hofmaler Ferdinand Knab hat kürzlich fünf im Auftrage des k. Reichsrathes v. Kramer-Klett ausgeführte und für des Bestellers Wohnhaus in Nürnberg bestimmte Ideallandschaften vollendet. Der Künstler hat die architektonischen Motive der fünf Bilder ebenso vielen Kulturperioden entnommen: dem hellenischen und dem römischen Alterthum, dem Mittelalter, der Renaissance und dem Rococco und damit ebenso belehrende wie anmuthige Werke geschaffen, die ganz dazu angethan wären, seinen wohlverdienten Ruf noch zu erhöhen, falls sie einem größeren Publikum zugänglich würden, was aber unter den gegebenen Umständen leider nicht der Fall ist und nicht sein kann.

Die Nadel der Kleopatra, der Obelisk, welcher unter allerlei Fährlichkeiten auf dem Transporte von Alexandrien nach England gelangte, ist jetzt glücklich am Themsequai in London an's Land geschafft worden und bietet, so lange er noch nicht aufgerichtet ist, die günstigste Gelegenheit zur genauen Betrachtung der eingegrabenen Hieroglyphen. Diese stammen aus verschiedener Zeit und sind nicht von gleicher Vollendung der Arbeit: die älteren sind feiner ausgeführt als die späteren. Auch die Erhaltung derselben ist nicht gleich, die eine Seite ist besser erhalten als die anderen und der obere Theil des Steines besser als der untere. Der mittlere Bilderschriftstein besagt, daß König Thotmes III. diesen Obelisken und einen zweiten demselben gleichen zu Heliopolis errichten ließ, als er das Angedenken seines Vaters feierte. Neben diesem Bilderstreifen laufen dann zwei andere her, die später zur Zeit Rameses' II. und zu Ehren dieses Königs eingegraben worden sind. Bei den älteren Hieroglyphen ist die Arbeit sehr sorgfältig und der vertiefte Grund ganz glatt, bei den späteren ist der Grund tiefer eingehauen und rauh gelassen. Daß die zwei Streifen neben dem mittleren später eingegraben worden, geht auch daraus hervor, daß an der Spitze des Obelisken der Raum zu klein war, um die Bilder ganz so groß zu machen, wie die des Mittelstreifens; weiter herab, wo der Stein breiter wird, fand sich dann der nöthige Raum dazu. Man wird genöthigt sein, am Fußende des Obelisken einen kleinen Theil abzuschlagen, der beschädigt ist, um eine glatte Grundfläche herzustellen, worauf der Obelisk sicher stehen kann.

H. **Der künstlerische Nachlaß von Chr. Rist** wurde am am 4. Juni, unter reger Betheiligung der vielen Verehrer des verstorbenen Landschaftsmalers, durch die Kunsthandlung von Fidelis Butsch Sohn (Arnold Kuczynski) in München versteigert. Der mit Sachkenntniß abgefaßte Katalog führt über 500 Blätter, 40 Oelskizzen, 90 Aquarelle, 80 Tusch-, Feder- und 300 Bleistiftzeichnungen von Rist's eigener Hand auf. Außerdem enthält er gegen 700 Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte 2c. von verschiedenen Meistern; darunter seltene Blätter und gute Abzüge, für welche sich, wie auch für oben genannte, ansehnliche Preise ergaben.

Eingesandt.

Martin Obermüller,

ein Freiburger Maler des sechzehnten Jahrhunderts.

Anfrage.

Der elsäßische Gelehrte und spätere Züricher Reformator Konrad Pellikan erzählt in seiner Selbstbiographie zum Jahr 1501 (Das Chronikon des K. P. herausgegeben durch B. Riggenbach, Basel 1877, S. 22): Um diese Zeit schickte der hochgelehrte Prior der Freiburger Karthause Gregorius Reisch, der Verfasser der Margarita philosophica den gelehrten Baccalaureus Martin Obermüller, der zugleich ein ausgezeichneter und geistreicher Maler war, — pictorem etiam egregium et ingeniosum sind die Worte des Chro-

nikons — von Freiburg zu mir (nach Tübingen), damit er von mir Hebräisch lernen oder damit ich ihm eine Abschrift des von mir gesammelten Materiales schicken sollte. Dieses wurde mir Veranlassung, eine Grammatik anzulegen.

Ist über diesen Maler und Gelehrten, Martin Obermüller, aus anderweitigen Quellen irgend etwas bekannt? Die erwähnte Margarita philosophica, eine Encyklopädie des gesammten Wissens damaliger Zeit, die erstmals in Freiburg 1503, bis zum Jahr 1517 wenigstens noch siebenmal gedruckt wurde, ist in den meisten Ausgaben durch viele Holzschnitte ausgezeichnet, insbesondere auch durch anatomische Figuren, die zu den frühesten Darstellungen dieser Art gehören; ich habe aber unter allen diesen Holzschnitten keinen gefunden, der sich als ein Werk jenes Obermüller kenntlich machen würde. Von etwaigen andern Werken desselben weiß ich noch weniger, habe ihn überhaupt nirgends sonst angeführt gefunden. Vielleicht ist er Andern doch nicht so ganz unbekannt und eine kurze Notiz über ihn von allgemeinerem Interesse.

Tübingen. Dr. E. Nestle.

Berichtigung.

In Nr 41 der Kunst-Chronik, Z. 5 der ersten Spalte sind die Worte: „ein Denkmal" ausgefallen. — Z. 16 lies: „einem Dritten".

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

8. August



Nr. 43.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Salon. II. — E. Rethwisch, Das Wesen der bildenden Kunst. — Julius Lange †; Johann Baptist und Peter Loehle †. — Personalnachrichten. — Das k. Maximilianeum in München. — Wiener Akademie; Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Zeitschriften. — Berichtigung. — Inserate.

Der Salon.

II.

Die Apotheose der Maria von Medicis ist ein Stück fein aufgefaßter, elegant ausgeführter, aber schwungloser Dekorationsmalerei. Um das Werk nach seinem vollen Werthe zu beurtheilen, müßte es vor allen Dingen an Ort und Stelle sein, nämlich an der Decke des Saales, die es zu schmücken bestimmt ist. Die Kritiker machten sich über das chaotische Aussehen des Bildes nicht wenig lustig und nannten es, mit Bezug auf das damals in Paris eben stattgefundene Unglück, „l'Explosion de la rue Beranger." Diese Spöttereien sind nicht ganz ungerechtfertigt, denn wie das Bild in schiefer Stellung im Salon placirt werden mußte, scheint es wirklich, als schwebe Maria mit ihrem Gefolge in der Luft, als sollte die herbeifliegende Ruhmesgöttin ihr mit der Trompete auf das Haupt stoßen. Die zahlreichen historischen und allegorischen Persönlichkeiten scheinen ebenfalls einer der andern auf dem Nacken zu hocken, man merkt nicht recht, woher sie kommen, und weiß auch nicht, wohin sie wollen, sie kämpfen sich sozusagen durch die Wolken durch. Aber, wie gesagt, dieses alles ist eine Placirungsfrage, die sehr leicht an Ort und Stelle gelöst werden wird. Man hänge Baudry's Fresken aus dem Foyer der großen Oper an eine Wand, und es wird den Alle-Weltbekrittlern ein Leichtes sein, das Komische heraus zu finden.

Am besten erscheint uns auf dem Cabanel'schen Bilde die Figur der Königin selbst, die, unter einem Thronhimmel aufrechtstehend, mit dem diamantenen Diadem auf dem Haupte die Huldigungen entgegennimmt. Sie ist verschwindend klein inmitten der übrigen in Lebensgröße dargestellten Gestalten, sie behauptet aber doch den Mittelpunkt des Gemäldes durch die Stellung und die Richtung der übrigen Persönlichkeiten, welche alle nach ihr hinblicken oder sie mit dem Finger bezeichnen; Cabanel hat all' seine sprichwörtlich gewordene Grazie aufgewendet, um die Gestalt der Königin mit Adel und einer poetischen Schwärmerei auszustatten, welche die Geschichte der Gattin Heinrich's IV. abspricht. Eine gewaltige Wirkung auf das Auge machen die prächtigen auf dem Bilde angebrachten Draperien, halb roth und halb gelb. Eine dieser Draperien zieht sich wie eine Estrade vor dem Platze hin, auf welchen der Künstler König Heinrich IV. mit seinem Gefolge von Kriegern und Weibern gleichsam als Zuschauer placirt hat. Den Rand umschweben die Töchter der Mediceer, während ihm von allen Seiten reichlich Blumen zugeschleudert werden und weiße Tauben herumfliegen, um den Ruhm der Königin zu verkünden. Das Präsidium bei der Apotheose hat der Maler der Wahrheit zuerkannt, die in klassischer Kostümlosigkeit und mit dem üblichen Spiegel in der Hand herbeischwebt. Merkwürdig, daß er die Wahrheit auf ein Bild zauberte, auf dem sie eigentlich nichts zu suchen hat! Ob er vielleicht darauf hinweisen wollte, daß die nahezu zwei Jahrhunderte lang verkannte Wahrheit zur Huldigung einer Fürstin drängt, deren bewegtes Leben in der Noth und im Exil endete und die ziemlich vergessen wurde trotz ihrer Verdienste um die Kunst? — Jedenfalls hat der Staat keine üble Wahl getroffen, indem er Cabanel mit der Dekoration

des neuen Luxembourg-Saales beauftragte, und Cabanel verfuhr in der Ausführung des ihm gewordenen Auftrags nicht officieller als nöthig.

Bonnat zeichnet sich im Salon durch ein sehr gelungenes Porträt des Grafen Montalivet, ehemaligen Ministers des Innern und Pairs von Frankreich, aus. Man hat zwischen diesem Porträt und dem Döllinger Lenbach's, welcher in der deutschen Abtheilung so großes Aufsehen erregt, eine Parallele gezogen, nicht ohne Grund. Wie sein deutscher Kollege, verlegt Bonnat seine Hauptkunst auf die scharfe Markirung der Züge und den Ausdruck der Augen; die Persönlichkeit ist dafür eine recht dankbare. Auf der Physiognomie des stark in den Siebzig vorgerückten Greises kämpft der äußerst starke frische Geist, wie er sich noch unlängst in einer Aussprache über die Lage Frankreich's äußerte, gegen die schmächtige Hülle, und dieses pathologische Duell zwischen Geist und Stoff faßte Bonnat prächtig auf. Eine ganz besondere Würde gibt dem Porträt die altmodische Kleidung des Grafen; man kann nicht genug bewundern, wie fein unter dem schwarzen Tuche der Hose und dem blauen des eng zugeknöpften Fracks das Schlottern der Glieder und das Zusammenbrechen des Körpers angedeutet ist, ebenso das Zittern der knochigen Hände, welche das Sacktuch halten.

Der patentirte Hofmaler der eleganten Welt, Corolus Duran, hatte Einfluß genung, die Mama, die er in verschiedenen Stellungen, auf dem Treppengang mit Handschuhanziehen beschäftigt oder die Reitgerte in der Hand, gemalt hatte, zu überzeugen, daß es ihr nur zur Gloire gereichen könnte, ihre Kinder ebenso abconterfeien zu lassen. Duran, der sich selbst eines viertel Dutzends Kinder erfreut, die er gerne phantastisch aufputzt, ging mit gutem Beispiel voran, — und nicht nur ist er „Kindermaler“ geworden, sondern hat eine ganze Schule gegründet, die an Affectation und Sucht nach Kleinlichem nicht viel zu wünschen übrig läßt. Der gewandteste und eleganteste der Schüler Duran's (Schüler mag vielleicht ein übel angewendeter Ausdruck sein — Nachahmer paßt besser) ist Aussandon. Um ganz und gar die historische Farbe beizubehalten, malt er ein Louis treize-Knäbchen, die Gavotte tändelnd. Man erkennt auf den ersten Blick den aufgeputzten Erben irgend eines unserer Geldaristokraten.

Der Orient, dem der unglückliche Regnault so viele Empfehlungen verdankt und, mit diesen verknüpft, die gar so vielen Triumphe, läßt seine Landsleute nicht schlafen; es wimmelt wieder von allerhand Reisenotizen aus Klein-Asien, Konstantinopel 2c. Man muß sowohl Regnault's Farbenpracht als auch die anekdotische Attraktionskraft Deschamps' vergessen, wenn man nicht gar zu strenge über die vorhandenen Orient-Bilder urtheilen will. Wenigstens ist die lokale Farbe oft glücklich getroffen. Baugnies mag einer Bastonnade, wie er sie schildert, selbst beigewohnt haben, und das Geheul des armen Teufels, den vier baumstarke Kerle niederhalten, während der schwarze Henkersknecht mit aller Wucht darauf los haut, mag ihm in den Ohren gesummt haben. Besser ist der „Harem auf der Fahrt“ von T. Brest. Hier wird man thatsächlich an Deschamps erinnert. Es wölbt sich der blaue Himmel des Südens über dem Bosphorus und es weht der liebliche Zephyr des Pontus über die spiegelglatte Meeresfläche, auf welcher zwei reichverzierte Barken dahingleiten. Die Odalisken werden dem profanen Auge durch ein hölzernes Gitterwerk halb entzogen; außerdem sorgt der weiße, undurchdringliche Schleier für die Einhaltung des etikettemäßigen Incognito's. — Ruderer und Wächter, — letztere schwarz, — welche Blicke nach jeder Richtung aussenden, sitzen auf dem oberen Theil der Barke für alle sichtbar im Hintergrunde; als Ziel der Reise ein Kiosk mit Moschee, von Palmenbäumen umgeben. Mit den orientalischen Landschaften haben gewisse Theile der Provence eine Art von Verwandtschaft; es fehlt nur an der üppigen Vegetation und an der Gluth der Sonnenstrahlen. Jean d'Alheim hat ihr schon manches schöne Motiv abgelauscht und die Aufmunterungen, welche er seinen bisherigen Versuchen verdankte, bewogen ihn, das Feld seiner Thätigkeit zu erweitern und eine provençalische Landschaft im großen Maaßstabe zu malen. Das Bild, eines der größten der Ausstellung, stellt eine düstre felsige Gegend in der Nähe des Meeres dar. In dem Felsen sind Steinbrüche, deren kreidige Farbe gegen das Hellgrün der Vegetation stark absticht. Das Bild zeigt eine glückliche Mischung von künstlerischer Auffassung und treuer Wiedergabe der Natur. d'Alheim scheint berufen zu sein, in der Landschaftsschule eine jener Lücken auszufüllen, welche die französische Kunst in den letzten Jahren wiederholt zu beklagen Anlaß hatte. Unter den andern Landschaften führen wir noch einen herrlichen Sommerabend von Delille an. Die Sonne geht langsam hinter den Bäumen unter und der anbrechende Schatten färbt dunkler das Gebüsch und das Wasser eines vorüberrauschenden Baches.

Delille ist ein Realist von gesunder Auffassung. Außer ihm und dem Vorhergenannten giebt es Wenige, die im Stande wären, den Ruhm der französischen Landschaftsschule um ein Beträchtliches zu vermehren.

Paul d'Abrest.

Kunstliteratur.

Ernst Rethwisch, Das Wesen der bildenden Kunst. Berlin, C. Duncker's Verlag. 64 S. 8.

Eine Reihe von Räsonnements, die nicht zu Reflexionen ausgereift sind und die man Anfangs geneigt ist, um des stolzen Titels willen ernst aufzufassen. Bald jedoch stößt man auf merkwürdige Behauptungen und Vorschriften, wie die bei Behandlung der Frage nach der Verwendung nackter menschlicher Leichname in der Malerei. Nachdem der „interessante Unterschied", ob der nackte Leichnam ein männlicher oder weiblicher sei, des Näheren besprochen ist, wird dekretirt, daß eine solche Darstellung nur erlaubt sei, soweit das von ihr erweckte Gefühl „nicht Unwillen ist, sondern Mitleid oder ein ähnliches (!). Sie wird nicht unschön sein. Aber sie wird auch niemals schön sein." Am besten aber wäre es, nach des Verfassers Meinung, offenbar sich ganz fern davon zu halten, denn — und hier beginnen die kunstgeschichtlichen Kenntnisse des Verfassers allmählich in den Vordergrund zu treten — „die großen Italiener haben fast nie Leichen gemalt". Sodann wird uns der „Fundamentalsatz aller Kunst" gelehrt, daß nur „das Mögliche, nie und nimmer aber, was nie und nimmer geschehen kann", zur Darstellung gelangen dürfe. „Der Ritt in's alte romantische Land muß endlich einmal aufhören. Den Ernst der Wahrheit, die der Denker mühsam in's Sonnenlicht gezogen hat, soll der Künstler mit dem Zauber der Schönheit umweben." „Die Kunst soll nicht Wunden schlagen, sondern Wunden schließen, sie soll das Denken mit dem Sein versöhnen..." Was „soll" die Kunst nicht Alles! Nur schade, daß der Gesetzgeber vergißt, daß die Kunst, sobald sie in Wirkung tritt, aufhört, eine abstrakte Einheit zu sein, daß sie sich in die unendliche Vielheit der concreten Kunstwerke auflöst, daß es ein Widersinn ist, zu verlangen, daß diese Kunstwerke alle gleichzeitig und nur nach einer Seite hin wirken sollen, daß sie in ihrer Vielheit der berechtigte Ausdruck einer Fülle der mannigfaltigsten Stimmungen sind, daß jedes einzelne seinen Zweck erreicht hat, wenn es eine wahr empfundene Stimmung zum vollendeten Ausdruck gebracht hat und dadurch die Möglichkeit in sich trägt, eine verwandte Stimmung zu höherem Pulsiren zu bringen und sie, die sich vielleicht unklar gewesen und hülflos nach einen Ausdruck gerungen hat, aus diesen Fesseln zu befreien und sich nun auszuleben. Er vergißt, daß es auch bei den Genießenden tausende von Stimmungen giebt, daß, was für die eine herzzerreißend ist, auf die andre herzerquickend wirkt, daß daher nie und nimmer ein Kunstwerk für Alle zu gleicher Empfindung, zu gleichem Genuß geschaffen sein kann — wer darf da kommen und sagen: dies soll gemalt werden und jenes darf nicht dargestellt werden? Es scheint aber, daß der Verfasser den Gesichtspunkt des die Kunst Genießenden, der sich heraussucht, was ihm gefällt, nicht unterscheidet von dem anderen des Kunsthistorikers, der das einzelne Erzeugniß der Kunst aus den Verhältnissen, welche sein Entstehen bedingten und aus der Wirkung, die es auf die Weiterentwicklung ausübte, beurtheilen will, und von dem des Aesthetikers, der mit Zugrundelegung der historischen Forschung den innersten Gehalt des Kunstwerks wissenschafflich klar zu legen hat. Aber wie kann man Schärfe des Gedankens da fordern, wo die Philosophie als das „Bemühen, sich eine Weltordnung zu konstruiren, die der Individualität angemessen ist" definirt, wo die Religion als „eine Erfindung der Natur" bezeichnet wird? Lassen wir also lieber die sonstigen Erklärungen, wie den Unterschied der Genre- und der Historienmalerei, bei Seite mitsammt der Vorschrift, daß bedeutende Köpfe nur lebensgroß oder überlebensgroß gemalt werden dürfen, da es „schon aus rein äußerlichen Gründen rein unmöglich ist, alle charakteristischen Züge zum Ausdruck zu bringen", ebenso die Untersuchung der subtilen Frage, wie die „Idee der Menschheit" dargestellt werden soll, was nach des Verfassers Meinung unmöglich ist: „denn dazu wäre die Darstellung eines Wesens erforderlich, das das Wesen des Mannes mit dem Wesen des Weibes vereint" — wobei ihm vielleicht die Möglichkeit, Adam und Eva nebeneinander abzubilden, eine luminöse Lösung an die Hand geben könnte — und betrachten wir lieber noch ein wenig die Basis der kunstgeschichtlichen Kenntnisse, auf welcher sich diese Gedanken aufbauen. Da lernen wir z. B., daß die Idee des Göttlichen unter den Händen des Künstlers „zu menschlichem Wesen in seiner Blüthe" wird. „So bei Phidias, als er den Apollo schuf". Es wird das wohl auch für den Phidias'schen Apollo zu Delphi wahr gewesen sein, aber dem Verfasser hat offenbar der Zeus zu Olympia vorgeschwebt, der hier allein als Beispiel dienen kann. Dieses Quiproquo braucht aber nicht zu überraschen, wenn wir weiter lesen: „Die Sixtinische Madonna ist übrigens die einzige aus der Unzahl (!) Raphaelischer Madonnen, auf der sich Engel finden". Und in der zweiten Zeile darauf wird die „Vierge au poisson" erwähnt. Doch genug! Früge man den Verfasser nun, in welche Wissenschaft alle diese Ausführungen gehörten, so läßt sich die Antwort denken: selbstverständlich in die Aesthetik, der es unter den Wissenschaften geht, wie der Journalistik unter den Berufsarten der geistigen Arbeit: kann Einer sonst nirgends ankommen, dort findet sich noch ein Plätzchen für ihn. Eine Schrift, wie die vorliegende, kann die so oft vorhandene Abneigung gegen ästhetische Forschungen nur bestärken. Um so energischer

muß darauf hingewiesen werden, daß sie halt- und gehaltlos ist und keinen Anspruch darauf hat, zur ästhetischen Wissenschaft gezählt zu werden. Sie ist nicht einmal ein geistreiches Geplauder, wie es etwa im Feuilleton am Platze ist: dazu sind die Versuche, humoristisch zu werden, viel zu plump. „Man wird erstaunt sein, wenn ich just wieder zur Malerei hinüberhüpfe" — ist das der Humor von der Sache, so kann man nur über Eines erstaunt sein, daß ein solches Opus einen Verleger gefunden hat. V. V.

Nekrolog.

Julius Lange †. Am 25. Juni verstarb in München der k. bayer. Hofmaler Julius Lange nach fünfwöchentlichem schweren Leiden in Folge eines Schlagflußes. Lange hatte, wie man hört, einige Bilder zur Lokalausstellung gegeben, dieselben waren aber bis auf eines zurückgewiesen worden. Darüber gerieth der ohnehin reizbar angelegte Mann in heftige Aufregung, welche den Schlagfluß zur Folge hatte, der seinen Tod nach sich zog.

Julius Lange war am 17. August 1817 in Darmstadt als der Sohn eines großherzoglich hessischen Stabsauditors geboren und hatte sich bereits in seinem fünfzehnten Jahre eine künstlerische Ausbildung angeeignet, die es ihm möglich machte, für ein Verlagswerk seines Bruders Gustav, das eine Sammlung von Ansichten aus allen deutschen Gauen bildete, zu arbeiten. Nachdem er in Düsseldorf längere Jahre den Unterricht J. W. Schirmer's genossen, siedelte er nach München über und ward bald mit seinen Bildern aus dem nahen Hochgebirge ein Liebling des kunstsinnigen Münchener Publikums.

Fast gleichzeitig gewann sein Name auch in Oberitalien einen guten Klang. So kam es, daß die Akademie zu Venedig ihn mit der Anfertigung von landschaftlichen Skizzen betraute und die Akademie zu Mailand bei ihm zwei größere Bilder bestellte und beide ihn zu ihrem Mitgliede ernannten. Nun wendete sich Lange selber nach Italien, fand in Verona und Venedig freundliche Aufnahme und ließ sich in Mailand nieder, wo er mit Aufträgen überhäuft und vom akademischen Senat einstimmig zum Professor der Landschaftsmalerei vorgeschlagen wurde. Freilich erfolglos, denn diese Stelle ward von der Regierung damals an Albert Zimmermann vergeben.

Nachdem Lange noch bis zum Sommer der Erzherzogin Carlotta, nachmaligen Kaiserin von Mexiko, Zeichnungsunterricht ertheilt, kehrte er nach München zurück, wo er seitdem weilte. Seine Beziehungen zum bayerischen Hofe gaben ihm damals Gelegenheit, einen Gedanken über den architektonischen Abschluß des Rondels am Ende der Maximiliansstraße auszusprechen. Er schlug nämlich einen im Styl des Ganzen gehaltenen Arkadenbau vor, dessen Innenseite mit Ansichten bayerischer Städte und Gegenden geschmückt werden sollte. In wie hohem Grade sich Lange der Anerkennung der bayerischen Fürsten erfreute, zeigt, daß König Ludwig I. seine Büste für die Sammlung von Bildnissen hervorragender Künstler anfertigen ließ, König Max II. und die Königin Marie ihn vielfach mit Aufträgen beehrten und König Ludwig II. ihn zum Hofmaler ernannte.

Lange war ein ungemein fruchtbarer Künstler, ohne deshalb seine Aufgabe leicht zu nehmen. Seine Bilder sprechen zum Gemüthe. Er suchte mehr durch Licht und Farbe als durch die Form zu wirken, obschon er auch letztere nicht vernachläßigte. Im Allgemeinen lag ihm das Anmuthige und Heitere näher als das Gewaltige und Ernste. Dabei war er ein Meister im Zeichnen mit der Kohle.

Eine leicht bewegte, für alles Schöne rasch empfängliche Künstlerseele, ein liebevolles, allen Menschen wohlwollendes Gemüth, ein treuer Freund, ein heiterer Gesellschafter, hatte er sich gleichzeitig ein reiches Wissen und die Formen des Mannes von Welt anzueignen gewußt. C. A. Regnet.

Johann Baptist und Peter Loehle †. Am 12. Mai schied ein wackerer Künstler aus dem Leben, der vormalige Kupferstecher im k. bayerischen topographischen Bureau und seit langen Jahren Vorstand und Leiter der berühmten Kunstanstalt „Piloty und Loehle" in München, Joh. Bapt. Loehle. Als solcher gehört er mit seinem Namen der Geschichte der Kunst an. Um die Kunst und deren Verbreitung hat er sich durch die Herausgabe zahlreicher und bedeutender Reproduktionswerke namhafte Verdienste erworben und der Firma, an deren Spitze er stand, den ehrenvollen Ruf gewahrt, dessen sie sich seit mehr als vier Jahrzehnten zu erfreuen hatte. — Wenige Tage nach ihm verstarb sein Bruder und Geschäftstheilhaber, der vormalige k. Hauptmann Peter Loehle. C. A. R.

Personalnachrichten.

* **Personalnachrichten.** Prof. Dr. Woltmann hat einen Ruf an die Universität Straßburg angenommen und gedenkt seine Vorlesungen dort mit dem kommenden Wintersemester zu beginnen. — Dr. Hubert Janitschek habilitirte sich an der Wiener Universität für das Fach der modernen Kunstgeschichte. — Der Genremaler Carl Hoff in Düsseldorf wurde an Riefstahl's Stelle an die Kunstschule zu Carlsruhe berufen. — Prof. Woermann in Düsseldorf hat eine einjährige Urlaubsreise angetreten, zum Zweck spezieller Studien für ein Werk aus der neueren Kunstgeschichte.

* **An der Universität Agram** wurde ein Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Archäologie errichtet und in der Person des Dr. Isidor Krsnjavi, unseres geehrten Mitarbeiters, besetzt. Derselbe hat seine Vorträge im laufenden Studienjahre vor 60 Zuhörern begonnen.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Das k. Maximilianeum in München** ist endlich dem Publikum zugänglich gemacht worden, nachdem man seit Jahren von den Schätzen, die es berge, nur vom Sagenhören sprechen konnte. Erst in den letzten Zeiten hatte die Firma Hanfstängl die Erlaubniß erhalten, die darin befindlichen Bilder photographisch zu vervielfältigen. Es dürfte jetzt nicht am unrechten Platze sein, ein vollständiges Verzeichniß der Kunstwerke zu geben. Das Vestibül zeigt um die Balustrade herumreichend Sgraffitomalereien von Engelbert Seibertz in allegorischen Figuren: Unterricht, Freude, Fleiß — Erziehung, Frömmigkeit, Recht und Gesetzmäßigkeit — Tapferkeit, Vaterlandsliebe, Gefahr. Drei Säle sind mit Originalölgemälden geschätzter Meister geschmückt. Mehrfach sind sie sehr bekannt durch photographische und andere Kunstnachbildungen. Der — wesentlich kleinere — Mittelsaal enthält zwei große Bilder; zur linken Hand: der Sündenfall von Alexander Cabanel (Paris), zur rechten: Muhamed's

Einzug in Mekka und die Zerstörung der Kaaba (627) von Andreas Müller. Der südliche Saal (links vom Mittelsaal) hat 12 Gemälde: die Erbauung der Pyramiden (etwa 1500 v. Chr.) von Gustav Richter (Berlin), das Gastmahl Belsazar's in Susa von Karl Otto, die Seeschlacht bei Salamis (480) von Wilhelm v. Kaulbach, das Zeitalter des Perikles von Philipp v. Foltz, die olympischen Spiele von Georg Hiltensperger, die Vermählung Alexander's des Großen mit der Tochter des Perserkönigs Darius in Susa (324) von Andreas Müller, die Eroberung Karthago's durch Scipio Africanus (146) von Georg Conräder, Christi Geburt von Johann v. Schraudolph, Armin's Schlacht im Teutoburger Walde (9 n. Chr.) von Friedrich Gunkel (Rom), Rom's Blüthezeit unter Kaiser Augustus von Georg Hiltensperger, die Kreuzigung Christi von Wilhelm Hauschild, und die Auferstehung Christi von Ernst Deger (Düsseldorf). Der nördliche rechtsseitige Saal umschließt 16 Oelgemälde und zwar: Khalif Harun al Raschid empfängt die Gesandten Kaiser Karl's des Großen zu Bagdad (786), von Julius Köckert, die Krönung des Letzteren zu Aachen (800) von Friedrich Kaulbach (Hannover), die Hunnenschlacht auf dem Lechfelde (955) von Michael Echter, Kaiser Heinrich IV. von Deutschland als Büßer zu Canossa (1077) von Eduard Schwoiser, die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon (1099) von Karl von Piloty, Kaiser Friedrich Barbarossa und Herzog Heinrich der Löwe in Chiavenna (1176) von Philipp von Foltz, Kaiser Friedrich II. und sein Hofstaat in Palermo (1189) von Georg Arthur Freih. v. Ramberg, die Krönung Ludwig des Bayern in Rom (1328) von August von Kreling, Dr. Martin Luther auf dem Reichstage zu Worms (1521) von Julius Schnorr von Carolsfeld, die Heerschau der Königin Elisabeth von England im Angesicht der spanischen Armada (1538) von Ferdinand Piloty, die Gründung der katholischen Liga durch Herzog Maximilian I. von Bayern (1609) von Karl von Piloty, Peter der Große gründet St. Petersburg (1703) von Alexander von Kotzebue, Schlacht bei Zorndorf (1758) von Albrecht Adam, König Ludwig XIV. von Frankreich empfängt in Versailles eine Deputation der Republik Genua von Ferdinand Pauwels (Weimar), General Georg Washington zwingt den englischen General Cornwallis zur Uebergabe der Festung Yorktown (1781) von Eugen Heß, Schlacht bei Leipzig (1813) von Peter von Heß. Die Loggien enthalten Folgendes. Zur rechten Hand sind in der Verbindungsgalerie 12 Kolossalstatuen von weißem carrarischen Marmor, von Peter Schöpf in Rom, aufgestellt. Sie geben die Gesichtszüge einer Anzahl der berühmtesten Männer aller Zeiten und Völker. Im nördlichen Saale des Vorbaues sind Frescogemälde, die Versammlung von Notabilitäten der Wissenschaft und Kunst, und die Stiftung des Maximilianordens durch König Maximilian II., mit vielen Berühmtheiten des letzten Halbjahrhunderts in Bildnißähnlichkeit, von Engelbert Seibertz. Oberhalb erblickt man 3 allegorische Darstellungen, Architektur, Wahrheit mit dem Spiegel und Chemie, daneben 12 Standbilder der größten Wohlthäter und Erfinder, alles Frescomalereien von Georg Hiltensberger. Links stehen in den Verbindungsgalerien 12 Marmorbüsten von Johann von Halbig, genau dem Vorgenannten in jeder Beziehung entsprechend. Im Saale des südlichen Vorbaues befindet sich ein großes Frescogemälde von Engelbert Seibertz. In der Mitte eine Konferenz von Staatsmännern ersten Ranges der Restaurationsperiode. In der linken Abtheilung ist die Büste des Königs Maximilian II. und der berühmte Kanzler und Codificator Bayerns, Frhr. von Kreittmayr, sowie im Vordergrunde der Staatsminister von der Pfordten zu gewahren. In der ersten Seitenabtheilung William Pitt der Aeltere und Robert Walpole. Darüber Allegorien: Göttin des Friedens, Geschichte mit den Hülfswissenschaften, der Geographie und Alterthumskunde, und die Furie des Krieges, von Engelbert Seibertz. Daneben 12 berühmte Staatsmänner und Kriegshelden al fresco von Friedrich Pecht. Daß diese Arbeiten von sehr verschiedenem Kunstwerthe sein müssen, lehrt schon ein Blick auf die Namen der Künstler, denen sie ihre Entstehung verdanken. Eine eingehende Besprechung aller würde hier zu weit führen.

Vermischte Nachrichten.

Wiener Akademie. Am 23. Juli fand in der Aula des neuen Wiener Akademiegebäudes die erste feierliche Preisvertheilung statt. Dieselbe wurde vom Unterrichtsminister Dr. v. Stremayr im Beisein mehrerer hoher Beamten des Ministeriums, des gesammten Lehrkörpers und der akademischen Jugend vollzogen und zugleich der für das nächste Biennium neu erwählte Rector, Prof. E. v. Lichtenfels in sein Amt eingesetzt. Es wurden die nachfolgenden Preise zuerkannt: Allgemeine Malerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Tod des Priamus" Herrn Emerich Csebray aus Satorallya-Ujhely in Ungarn; der Lampi'sche Preis für Aktzeichnungen Herrn Josef Schmoranz aus Slatinau in Böhmen; ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Koloman Deutsch aus Bacs in Ungarn. — Allgemeine Bildhauerschule: Die goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Odysseus wird von Eurykleia an der Narbe erkannt" (Odyssee, 19. Gesang, 475—480) Herrn Robert Raab aus Hernals bei Wien; ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Robert Trimmel aus Wien; der Neuling'sche Preis für eine nach der Natur modellirte Figur Herrn Johann Rathausky aus Wien. — Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Eisenmenger: Ein Preisstipendium für ein Gemälde: „Tod der Erstgeburt", Herrn Adolph Hirschl aus Temesvar in Ungarn; der Rosenbaum'sche Preis für die beste Lösung der Aufgabe: „Frühling" Herrn Adolph Hirschl aus Temesvar in Ungarn. — Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Trenkwald: Ein Preisstipendium für ein Gemälde: „Spartacus", Herrn Rudolph Otto v. Ottenfeld aus Verona in Italien. — Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Griepenkerl: Ein Preisstipendium für ein Gemälde: „Heilige Cäcilie", Herrn Franz Krudowski aus Krakau in Galizien. — Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Müller: Ein Preisstipendium für ein Gemälde: „Lautenspieler", Herrn Leopold Bara aus Wien. — Specialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professors Kundmann: Ein Preisstipendium für eine Reihe von Arbeiten Herrn Georg Tscherne aus Wien. — Specialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professors Zumbusch: Ein Preisstipendium für Modellirung einer überlebensgroßen Figur: „Steinwerfer", Herrn Eduard Mayer aus Wien. — Specialschule für Kupferstecherei: Der Gundel'sche Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Ludwig Michalek aus Temesvar in Ungarn; ein Preisstipendium für einen Stich nach Holbein (Probedruck) Herrn Anton Pfründer aus Villingen im Großherzogthum Baden. — Specialschule für Graveur- und Medailleurkunst: Die goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Der spielende Orpheus, von Thiergestalten umgeben" (in Schüsselform), Herrn Karl Gerl aus Wien; der Liedemann'sche Preis für in Stahl geschnittene Medaillenstempel Herrn Clemens Emtmayer aus Wien; ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Joseph Reisner aus Wien; ein Preisstipendium für geschnittene Steine Herrn Karl Radnitzky aus Wien. — Specialschule für Architektur des Herrn Professors Schmidt: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: Ein Monument für einen hervorragenden Staatsmann auf einem bestimmten Platze in einer Hauptstadt" (nach gegebenem Programme), Herrn Sandor Aigner aus Temesvar in Ungarn; der Hagenmüller'sche Preis für eine Reihe von Arbeiten Herrn Friedrich Grünanger aus Schäßburg in Siebenbürgen; der Pein'sche Preis für eine Reihe von Arbeiten Herrn Anton Hofhauser aus Pest. — Specialschule für Architektur des Herrn Professors v. Hansen: Ein Preisstipendium für eine Reihe von Arbeiten Herrn Samuel Pecz aus Pest; der Gundel'sche Preis Herrn Eusterius Stujannopulos aus Philippopel in der Türkei.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. Sitzung vom 2. Juli. Die Sitzung, welcher als Gäste die Herren Carapanos aus Paris, Dr. Flasch aus Würzburg, Lieutenant von Alten und Bauführer Dörpfeld beiwohnten, wurde vom Vorsitzenden Herrn Curtius mit Vorlegung der eingegangenen neuesten Hefte der „Atti dell' accademia dei Lincei" eröffnet. Ausgestellt war die vortreffliche, von G. van Geldern

angefertigte Zeichnung nach einer großen attischen Lekythos, auf welcher zwei geflügelte Männer, ein älterer und ein junger, einen Leichnam vor einer Stele niederlegen: wohl der bedeutendste Zuwachs der Vasensammlung des kgl. Museums in letzter Zeit. Herr Robert besprach sodann den neuen Band der Monumenti des römischen Instituts und hob aus dem reichen Inhalt als besonders wichtig die Publikation der Metopen des Theseion, die Sculpturen vom Forum des Nerva, endlich der panathenäischen Preisvasen mit Archontennamen hervor. Derselbe legte noch die Hettner'sche Publikation des Amazonenfrieses aus Bonn vor. Herr Conze besprach den unter Betheiligung des deutschen archäologischen Instituts herausgegebenen Katalog des Museums Bocchi zu Adria von R. Schöne, hob den darin neu begründeten Nachweis einer griechischen Ansiedlung des 5. Jahrh. v. Chr. in dieser hochnördlichen Lage Italiens hervor und fügte einige von den Herren Bocchi und Benndorf gebotene Nachträge hinzu. Er betonte endlich Angesichts der Wichtigkeit solcher Bearbeitung von großen Gruppen der Fundstücke eines bestimmten Lokals die Dringlichkeit der Aufgabe, die zahlreichen Vasenfunde Bologna's derartig wissenschaftlich zu verwerthen. Im Anschlusse hieran wurden kurz besprochen: Collignon, Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyche (Paris 1877) und desselben Verfassers dankenswerther Catalogue des vases peints du musée de la société archéologique d'Athènes (Paris 1878); vorgelegt wurde ferner das 1. Heft des zweiten Bandes der archäologisch-epigraphischen Mittheilungen aus Oesterreich, welches aus Anlaß der Entdeckung der Praxitelischen Statue in Olympia aus den Provinzialdenkmälern Darstellungen des Hermes mit dem Dionysoskinde beibringt, außerdem reichhaltige Mittheilungen aus dem österreichisch-ungarischen Vorrathe von Bildwerken und Inschriften. Er legte außerdem vor: Postolakkas, Synopsis numorum veterum qui in Museo numismatico Athenarum publico adservantur, Michaelis' Aufsatz über die Schicksale der Arundel-marbles (aus dem „neuen Reiche"), von Sallet's Abhandlung über Asklepios und Hygieia, die sog. Anathemata für heroïsirte Todte (Ztschr. für Numismatik), und das Bullettino di archeologia e storia Dalmata bis zum 6. Hefte. Der als Gast anwesende Herr C. Carapanos, welchem bekanntlich die Aufdeckung des alten Dodona verdankt wird, legte eine aus eben diesen Ausgrabungen hervorgegangene Bronzetafel mit einer Inschrift vor, und wies mit an Gewißheit grenzender Wahrscheinlichkeit nach, daß die Inschrift an der Basis eines Weihgeschenks befestigt war, welches der Epiroten-König Pyrrhos in Folge eines Sieges über die Römer und ihre Bundesgenossen dem Zeus Naïos gewidmet hatte. Herr Lieutenant von Alten, gleichfalls als Gast anwesend, legte die von ihm für das Kartenwerk von Curtius und Kaupert angefertigten Aufnahmen der Häfen von Athen vor und erläuterte dieselben eingehend. Lebhaftes Interesse erregte die Skizze des Piräus als Insel, sowie die Nachweisung des Hippodroms am Phaleron. Besonders interessant war die Nachweisung der Befestigungen der Häfen und die Thoranlagen für Kriegs- und Friedenszeiten, sowie die zum ersten Mal deutlich erkannte Einrichtung der Schiffshäuser, und die Ueberreste von Heiligthümern (Herakleion), Warten und alten Demen in dem Aegalios-Gebirge. Herr Hübner sprach über die erhaltenen Schildbuckel römischer Legionen und legte dieselben meist in Abbildungen vor; das schöne in Mainz gefundene Exemplar, welches im Museum zu Wiesbaden aufbewahrt wird, konnte durch die Güte des Direktors jener Sammlung, des Herrn Obersten von Cohausen, im Original vorgezeigt werden. Derselbe legte ferner vor den ebenfalls von Herrn von Cohausen eingesendeten Auszug aus dessen mit dem Baumeister Jakobi zusammen unternommenen und unter der Presse befindlichen Werke über die Saalburg (Das Römercastell Saalburg rc., Homburg v. d. Höhe 1878, 8); ferner des Rev. R. E. Hooppell Bericht über die Aufdeckung des römischen Castells von South Shields (südlich vom Wall des Hadrian am Ausfluß des Tyne bei Newcastle im nördlichen England); das zweite Heft des Boletin der spanischen Akademie der Geschichte zu Madrid (worin interessante iberische Alterthümer mitgetheilt sind); ein Heft der portugiesischen Zeitschrift a Renescença (Februar—März 1878) mit neuen Mittheilungen über die keltische Stadt Citania; endlich des Herrn Aug. Wagener in Gent Rede auf den verstorbenen M. d. Roulez, sowie eine Mittheilung desselben, betreffend die im Palast Massimi zu Rom gefundene Inschrift des Seius Quadratus. Schließlich gab Herr Adler eine kurze Mittheilung über die letzten wichtigen Fundresultate in Olympia, durch welche die gesicherte Lage einerseits des Stadion, andrerseits der beiden Altis-Mauern im Osten und Westen gewonnen wird.

Zeitschriften.

The Academy. No. 324. 325.

Recent additions to the national gallery. — The museum at Nottingham, von C. Monkhouse. — Mackenzie & Walcott, The four minsters round the Wrekin: Buildwas, Haughmond, Lilleshull, and Wenlock, von R. J. King. — The monuments of Christian art at Ephesus, von J. P. Richter. — The Fanmakers' exhibition, von C. Monkhouse.

L'Art. No. 186. 187.

Le salon de Paris 1878: Marines, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Les batiments de l'exposition universelle de 1878: Le palais du Trocadéro, von E. Em. Viollet-Le-Duc. (Mit Abbild.) — Le musée d'art et d'industrie de Lyon. — Le congrès de la propriété artistique. — Des galeries et des musées de Florence, von L. Mussini. — Le salon de Paris 1878. III. Scènes de la vie contemporaine, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878. La collection de S. A. R. Le Prince de Galles, von A. de Champeaux. (Mit Abbild.) — Lettres de Nüremberg. Le musée industriel bavarois, von Stockbauer. (Mit Abbild.)

The Portfolio. No. 104.

Etchings from pictures by contemporary artists: „A convocation", study in water-colour by J. Gilbert, etched by L. Flameng. (Mit Abbild.) — Etchings by the great masters, reproduced in facsimile by A. Durand: Portrait of Lucas Vorsterman, etched by Van Dyk. (Mit Abbild.) — Notes on Edinburgh. III. Legends, von R. L. Stevenson. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Lief. 8.

Grabdenkmäler in Marmor aus der Kirche S. Matteo und vom Campo Santo in Genua; Flachmuster für Wanddekoration aus dem Schloss von Blois, 15. Jahrh.; Sammet-Brokat, 15. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Damen-Bibliotheksschrank; Fauteuil und Stuhl aus Ebenholz; Albumdecke; Armleuchter; Messingner Teller.

Berichtigung.

* Zu den Weimarer Festtagen wird uns von dort berichtigend geschrieben, daß das Festspiel: „Ein lustig Mirakelstück" nicht von Victor Scheffel, wie wir gemeldet hatten, sondern von Prof. Gustav Floerke verfaßt herrührt.

Inserate.

Verzeichniß

der noch in ersten Abdrücken auf chinesischem Papier in Folio vorhandenen Radirungen aus der „Zeitschrift für bild. Kunst."

Maler oder Bildhauer.	Stecher.	Gegenstand.	Abdrucksgattung.
Achenbach, A. (II, 3)	Friedrich, L.	Die Kalköfen	mit Namen.
Becker, Hugo (II, 22)	Originalrad.	Die Mühle	desgl.
Charlemont (III, 71)	Originalrad.	Motiv aus Holland	ohne Schrift.
Correggio (II, 21)	Klaus, J.	Männliches Portrait	mit Namen.
Drake (94)	Schulz	Relief nach Goethe's 5. römischer Elegie	desgl.
Feuerbach (II, 1)	Raab, J. L.	Beweinung Christi	desgl.
Gebhardt, E. v. (II, 10)	Neumann, A.	Jairi Töchterlein	desgl.
Derselbe (III, 52)	Unger, W.	Das h. Abendmahl	desgl.
Geertz, Jul. (89)	Forberg, E.	Das Vogelnest	desgl.
Goyen, J. v. (II, 11)	Fischer, L.	Holländische Stadt	desgl.
Desgl. (53)	Desgl.	Canal von Dortrecht	desgl.
Hackaert (70)	Lowenstam, L.	Eschenallee	desgl.
Hals, Fr. (54)	Flameng, L.	Hille Bobbe	desgl.
Härtel (II, 15)	Langer, Th.	Kriegsschild	ohne Schrift.
Heß, Peter (III, 74)	Schulz, Louis.	Entenjagd im Moor	desgl.
Heyden, A. v. (III, 75)	Becker, Alex.	Walküren	desgl.
Hildebrand (III, 67)	Schulz, Louis.	Schlafender Hirtenknabe	desgl.
Hoff, Carl (II, 4)	Neumann, A.	Rast auf der Flucht	mit Namen.
Hoffmann, Jul. (81)	Fischer, H. L.	Vor der Halle der Gibichungen	ohne Schrift.
Jettel, Eug. (II, 9)	Klaus, J.	Motiv vom Hintersee	mit Namen.
Krauskopf, W. (90)	Originalrad.	Brunnen im Hofe des Palazzo Borghese	ohne Schrift.
Kröner (III, 66)	Dinger	Treibjagd	desgl
Lichtenfels, E. v. (III, 55)	Fischer, L.	Motiv von Lundenburg	mit Namen.
Lincke, L. (III, 78)	Originalrad.	Tempel der Juno Lacinia	ohne Schrift.
Mařak, J. (III, 83)	Originalrad.	Herbst	desgl.
Mařak, J. (III, 84)	Originalrad.	Mondaufgang	desgl.
Marko (II, 12)	Fischer, L.	Christus auf dem Meere	desgl.
Meißner, G. (95)	Originalrad.	Abendstimmung. Motiv aus Holstein	mit Namen.
Meissonier (II, 14)	Friedrich, L.	Der Raucher	desgl.
Müller, Leop. (87)	Klaus, J.	Die Lautenspielerin	ohne Schrift.
Neher (II, 6)	Merz, H.	Die Engel bei Abraham	desgl.
Neuber, Fr. (III, 56)	Gonzenbach.	Tochter Pharao's	desgl.
Neureuther (II, 24)	Originalrad.	Die Nonne	mit Namen.
Preller, Fr. (III, 85)	Schulz, Louis.	Prometheus	ohne Schrift.
Rembrandt (III, 57)	Baldinger, A.	St. Paul im Gefängniß	mit Namen.
Rottmann (61)	Neureuther	Sikyon } Pendants	desgl.
Desgl. (62)	Desgl.	Olympia } Pendants	desgl.
Ruisdael (II, 16)	Fischer, L.	Ententeich	desgl.
Schäffer, A. (II, 20)	Desgl.	Mondaufgang	desgl.
Schindler, A. (82)	Klaus, J.	Abschied des Offiziers	ohne Schrift.
Schleich, E. (II, 5)	Fischer, L.	Bei Rendsburg	mit Namen.
Schnorr v. Carolsfeld (58)	Langer, Th.	Aus dem „Orlando"	ohne Schrift.
Schönn (II, 2)	Unger	Der Fischmarkt zu Chioggia	desgl.
Schwind, M. (II, 8)	Schütz	Krokowka	mit Namen.
Desgl. (II, 13)	Friedrich, L.	Die Spinnerin	desgl.
Selleny, J. (III, 76)	Baldinger, A.	Mühlthal bei Amalfi	ohne Schrift.
Spangenberg, G. (88)	Schulz, Louis.	Luther im Kreise seiner Familie	mit Namen.
Steen, Jan (59)	Unger	Antonius und Kleopatra	ohne Schrift.
Vautier (86)	Forberg, E.	Der Aktuarius	mit Namen.
Werner (96)	Klaus	Einigung der deutsch. Stämme	desgl.
Wittmer (III, 60)	Forberg, E.	Portrait von J. A. Koch	ohne Schrift.
Zügel, H. (93)	Woernle, W.	Niemand daheim	mit Namen.
Zwengauer, A. (80)	Schulz, Louis.	Abendlandschaft	ohne Schrift.

Der Preis für jedes einzelne Blatt beträgt 2 Mark. Die ganze Sammlung von 53 Blatt wird mit 53 Mark, eine Auswahl von 12 Blatt mit 15 Mark berechnet.

Maler oder Bildhauer.	Stecher.	Gegenstand.	Abdrucksgattung.
Blaas, Eug. (92)	Unger, W.	Venetianische Schneiderbude	ohne Schrift.
Codde, P. (III, 72)	Unger, W.	Die Tanzstunde	desgl.
Goya (III, 68)	Unger, W.	Die Verkäuferin	desgl.
Grützner (III, 63)	Neumann, Ad.	Unfehlbare Niederlage	desgl.
Hobbema (III, 69)	Unger, W.	Stadtbild	desgl.
Menzel, Ad. (III, 73)	Unger, W.	Jesuitenkirche in München	desgl.
Mintrop (III, 64)	Ludy, F.	Kinderfries	mit Namen.

Der Preis für jedes einzelne Blatt beträgt 3 Mark.

Maler oder Bildhauer.	Stecher.	Gegenstand.	Abdrucksgattung.
Knaus, L. (91)	Unger, W.	Heilige Familie	ohne Schrift 6 M.; mit Namen 4 M.
Photographie. (III, 77)	Unger, W.	W. v. Kaulbach, Brustbild	ohne Schrift 5 M.; mit Schrift 3 M.
Rembrandt (65)	Unger, W.	Anatomische Vorlesung	ohne Schrift 8 M.; mit Namen 3 M.
Tizian (III, 79)	Unger, W.	Madonna der Familie Pesaro	ohne Schrift 4 M.

Bei Bestellungen auf einzelne Blätter genügt die Angabe der eingeklammerten Nummern.

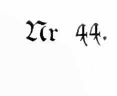
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

15. August



Nr 44.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Ausstellung der französischen Kriegsmaler in Paris. — Notizen über einige wenig bekannte Malereien in Holland. — J. E. Wessely, Die Landsknechte; The Grosvenor Gallery illustrated Catalogue. — Hamburg: Neue Erwerbungen; Das Museum in Basel. — Restauration der Frauenkirche zu Nürnberg; Prof. Benj. Vautier in Düsseldorf. — Kölner Kunstauktion. — Zeitschriften. — Berichtigung. — Inserate.

Die Ausstellung der französischen Kriegsmaler in Paris.

Par des raisons de haute convenance — so motivirte die französische Regierung in einem Bescheide an A. de Neuville, den Maler der „letzten Patrone," ihren Entschluß, alle auf den Krieg von 1870—71 bezüglichen Kunstwerke sowohl von den Ausstellungssälen auf dem Marsfelde als auch von denen des Industriepalastes in den Champs Elysées auszuschließen. Ganz buchstäblich hat sie oder die Jury der Weltausstellung, die den Entschluß der Regierung doch zu respektiren hatte, ihr Wort nicht erfüllt. In der Kunsthalle auf dem Marsfelde finden sich doch zwei Bilder, wenn auch zwei ganz kleine, deren Motive der deutsch-französische Krieg hergegeben hat. Der Beweis für diese Behauptung ist zwar nicht strikt zu führen. Indessen hat Niemand, als sie, das eine 1872, das andere 1876, im „Salon" erschienen, daran gezweifelt, daß sie zur Verherrlichung des Kriegsruhms gemalt worden sind, welchen sich die französische Nation in dem letzten großen Kriege gegen Deutschland erworben hat.

Das eine, von Berne-Bellecour, das durch Reproduktion auch bei uns in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, führt uns in den Geschützstand irgend eines Forts. Man hat eben einen Schuß abgefeuert, und Offiziere und Soldaten verschiedener Waffengattungen, die in der Schanze versammelt sind, blicken gespannt nach der Wirkung desselben aus. Das andere, von Protais, führt uns mitten in's Feuer. Es steht da die Fahnenwache eines Linienregiments mit einer an's Fabelhafte grenzenden Kaltblütigkeit in dem Feuer feindlicher Granaten, die von allen Seiten herabsausen. Der „Kanonenschuß" zeichnet sich vortheilhaft durch die feine Luftstimmung, durch den nebligen Ton aus, der einen frostigen Herbsttag charakterisiren soll, während man der „Fahnenwache im Feuer" keine besonderen malerischen Qualitäten nachrühmen kann.

Die Pariser sollten jedoch in diesem Jahre nicht ganz um eine ihrer gewohnten Lieblingsvergnügungen kommen. Von den Kriegsmalern, die jetzt am meisten in der Mode sind, thaten sich fünf zusammen — außer den beiden oben genannten A. de Neuville, Detaille und Dupray — und eröffneten bei Goupil & Co. einen eigenen Salon in der Rue Chaptal. Bei der großen Popularität, deren sich die Kriegsmalerei im Allgemeinen und de Neuville und Detaille im Besonderen bei den Parisern zu erfreuen haben, war der Zudrang des Publikums trotz der ungünstigen Lage des Ausstellungslokales ein ganz enormer. Allerdings war der Eintritt frei; man bekam sogar noch einen eleganten, vortrefflich gedruckten Katalog gratis.

Es waren im Ganzen 51 Oelgemälde, Aquarelle und Zeichnungen zu sehen, von denen die größere Anzahl noch nicht zur öffentlichen Ausstellung gelangt war. Die meisten dieser Bilder — von neunzehn Oelgemälden fünfzehn — befinden sich in Privatbesitz.

Neuville nahm, wie auf den „Salons" so auch hier wieder eine dominirende Stellung ein. Außer einer Reihe geistreicher Federzeichnungen und drei kleineren Genrebildern war eine große, figurenreiche Komposition ausgestellt, die voraussichtlich den Ruhm der „letzten Patrone" sehr bald überstrahlen wird. Die Pariser

Journale hatten schon Wochen lang vor dem Erscheinen des Bildes dafür gesorgt, die Neugier ihrer Leser durch allerhand mysteriöse Andeutungen zu reizen. „Salut aux blessés" — so sollte das Bild heißen, das eine Episode aus den erbitterten Kämpfen um den Weiler Le Bourget vor Paris darstellt. Salut aux blessés – also eine Huldigung der preußischen Sieger vor den verwundeten Helden der Republik! Indessen war die Freude der Chauvinisten vergeblich. Erstlich hatte der Maler für den Katalog, der bei Goupil & Co. ausgegeben wurde, einen anderen Titel gewählt — er nannte sein Bild einfach Le Bourget (30. Oktober 1870) — und zweitens hat er in seiner Darstellung das französische und das preußische Element so gleichmäßig und mit derselben Liebe behandelt, daß man ebensowohl eine Glorifizirung der preußischen wie der französischen Tapferkeit darin erblicken darf. Von einer Huldigung der Sieger ist jedenfalls auf dem Bilde nicht die geringste Spur zu sehen. Neuville hat dem furchtbaren Kampf, der sich am 30. Oktober um Le Bourget entspann und der eine der glänzendsten Seiten der beiderseitigen Kriegsgeschichte füllt, ein bedeutsames künstlerisches Denkmal mit einer Unparteilichkeit gesetzt, die ihn in hohem Grade ehrt.

Der General Ducrot — an seine Darstellung hat sich der Maler gehalten — erzählt, eine ganze Division der preußischen Garde hätte Le Bourget angegriffen und das Dorf erobert. „Alles schien beendet. Aber in der Kirche des Dorfes leisteten noch acht Offiziere und etwa zwanzig Menschen — Soldaten von den Depots der Garde, Mobilgarden und Franctireurs der Presse — Widerstand. Sie vertheidigten sich mit der äußersten Hartnäckigkeit, und man mußte sie durch die Fenster erschießen und Kanonen herbeischaffen, um die Trümmer dieser tapferen Truppe zur Uebergabe zu zwingen." Da das deutsche Generalstabswerk seine Darstellung noch nicht so weit geführt hat, sind wir nicht im Stande, die Wahrheit der augenscheinlich gefärbten Erzählung des Generals Ducrot zu kontroliren. Daß aber um die Kirche des Dorfes ein heftiger Kampf geführt wurde, wird auch anderweitig bestätigt.

Auf dem Bilde sieht man zur Linken des Beschauers die furchtbar zerschossene Kirche. Zur Rechten zieht sich die Dorfstraße in den Hintergrund hinein, auf der sich die Artillerie, die eben aufgesessen hat, im Trabe abwärts bewegt. Die Fenster der Gebäude, welche den Platz vor der Kirche einschließen, die Breschen in der Kirchmauer, durch welche man hineingeschossen hat, und die Leitern, die an den Wänden lehnen, sind mit preußischen Soldaten besetzt, die mit gespannter Aufmerksamkeit auf die Kirchthür blicken, die sich eben geöffnet hat. Auf dem Platze vor der Kirche stehen preußische Gardisten, alle das Gewehr im Anschlag, und in ihrer Mitte französische Gefangene und Blessirte, welche sich ihre Wunden verbinden. Im Vordergrund links, den Rücken dem Beschauer zugekehrt, steht ein preußischer Hauptmann, eine der besten Figuren des Bildes, die mit größter Sorgfalt und mit sichtlicher Liebe durchgeführt ist, stramm und und propre — nur die hohen Stiefeln sind mit Koth bespritzt — wie auf dem Paradeplatz, in der Rechten den gezogenen Degen. Aller Augen richten sich auf die Kirchenthür: zwei Soldaten tragen auf einem Stuhle einen todtwunden Offizier hinaus, ihnen folgt das kleine Häuflein, welches die preußischen Kugeln verschont haben. Zu der ergreifenden Situation stimmt der trübe Himmel, der eben erst seine Fluthen auf die zertrümmerten Häuser und den Verzweiflungskampf ergossen hat.

Der Maler hat für dieses Bild sehr eingehende Studien gemacht: er hat sich längere Zeit in Metz aufgehalten, um sich die Detailkenntnisse, die für eine treue Darstellung der deutschen Soldaten nöthig waren, zu erwerben. Bleibtreu und Hünten sind in den Details der Uniformen und Waffen nicht sorgfältiger als Neuville. Es stimmt alles bis auf den letzten Knopf, und damit fällt einer der Hauptvorwürfe, welche man den französischen Kriegsmalern bisher machen mußte. Ein russischer und ein preußischer Helm war auf den französischen Schlachtenbildern niemals zu unterscheiden. Seitdem Neuville seine Studien an der Quelle gemacht hat, ist das anders geworden. Weit entfernt, komisch zu wirken, imponiren seine Bilder durch die treue Wiedergabe der Details dem militärisch geschulten Auge ebenso sehr wie dem Laien durch den Glanz seines Kolorits, durch die Energie seines Vortrags und durch die dramatische Belebung seiner Komposition.

Von den drei anderen Bildern Neuville's stellt das eine einen Gefangenentransport auf der Route nach Straßburg, das andere das Verhör eines aufgefangenen preußischen Couriers und das dritte den Ueberfall eines Detachements der Armee Bourbaki's durch eine preußische Heeresabtheilung in einem Dorfe des Jura dar. In allen diesen Bildern spricht sich ein feiner künstlerischer Geist aus, der, ohne nach grellen Effekten zu suchen, doch alle malerischen Mittel in den Kreis seiner Berechnung zieht, um durch das Zusammenwirken von Licht, Ton, Stimmung und Handlung seine Absicht zu erreichen.

Am ursprünglichsten zeigt sich jedoch die frische Lebendigkeit des Neuville'schen Griffels in einer Serie von Federzeichnungen, welche zu der Illustration eines Romanes von Quatrelles: A coups de fusil dienen, in welchem mit grellen Farben die Vertheidigung einer

kleinen Stadt gegen die Preußen geschildert wird. Obwohl der Chauvinismus in dem Romane wahre Orgien feiert, ist der Maler dem Schriftsteller nicht auf dieses Gebiet gefolgt. Ein Kampf um eine Kirche bildet den Hauptmoment des Romans. Er bot dem Maler einige dankbare Motive. Aber das beste dieser Blätter ist wiederum den deutschen Siegern gewidmet. Man sieht ein Ulanenpiket in gestrecktem Galopp durch die Straße eines Dorfes sausen, Schreck und Entsetzen vor sich her verbreitend. Der Künstler hat diese Scene mit einer Verve, einem Entrain ohne Gleichen dargestellt. Ich kann den braven Eclaireurs des preußischen Heeres kein besseres künstlerisches Ehrendenkmal wünschen als dieses und zugleich keine bessere Revanche für Detaille's vielbewundertes Bild: En reconnaissance, das Goupil durch die Heliogravure vervielfältigt hat und das ebenfalls auf der Ausstellung der Kriegsmaler zu sehen war.

Eduard Detaille, ein Schüler Meissonier's, versenkte sich mit Vorliebe in die Zeiten des Direktoriums, in die Lächerlichkeiten der Incroyables, bevor er nach den Lorbeern eines Kriegsmalers trachtete. Populär ist er jedoch als solcher erst geworden durch die Heldenthat, die er auf seinem Bilde „En reconnaissance“ verherrlicht hat. Der Schauplatz derselben ist die Straße eines französischen Dorfes, die im Vordergrunde eine Biegung macht. Ein preußischer Ulan ist gerade, als er um die Ecke wollte, von den ihm nachgesandten Kugeln erreicht worden, und mit seinem Rosse auf den Straßendamm gestürzt. Diese Gruppe, die besonders dem Zeichner nicht geringe Schwierigkeiten bietet, ist mit unleugbarer Virtuosität gemalt. Eine Abtheilung von Chasseurs à pied, die zur Rekognoscirung ausgeschickt worden sind, bewegt sich aus dem Mittelgrunde unter Führung eines Bauern nach vorn. Die ersten machen, wie sie an dem todten Ulanen vorüberkommen, eine scheue Wendung, als könnte der schreckliche Ulan noch einmal von den Todten auferstehen. Detaille hat das Atelier Meissonier's mit Nutzen besucht: jeder Knopf sitzt an der richtigen Stelle, jede Litze an ihrem Ort und jede Spur von Frische und Leben ist durch die geleckte malerische Technik glücklich herausgefegt. Sonst hat Detaille meistentheils Rückzugsepisoden und heimliche Ueberfälle gemalt und auch darin ein anerkennenswerthes Talent entfaltet.

Berne Bellecour schildert eine Scene aus dem Gefechte bei Malmaison (21. Okt. 1870), einer kleinen Plänkelei, die aber dadurch ihre besondere Bedeutung erhielt, daß sich an ihr die Tirailleurs de la Seine betheiligten, zu welchen die Pariser Maler ein Kontingent gestellt hatten. Man sieht die Herren zwischen Weinstöcken liegen und gemüthlich auf die Prussiens losknallen, die ganz im Hintergrunde nur undeutlich sichtbar sind. Der Maler, der sich selbst unter den Helden befindet, hat offenbar eine sehr gute Deckung gehabt, da er die Scene von hinten beobachtet hat.

Der Verzweiflungskampf der Republik hat den Kriegsmalern im Allgemeinen fruchtbarere Anregungen geboten als der an tragischen Katastrophen so reiche erste Theil des deutsch-französischen Krieges. Nur Protais, dessen elegische, elegante Manier an unseren Grafen v. Harrach erinnert, hat auf die Ausstellung zwei Erinnerungen an Metz geschickt. Das eine Bild, ein Stillleben im tiefsten Sinne des Wortes, führt uns auf eines der entsetzlichen Schlachtfelder des Monats August. Die Nacht hat das Leichenfeld mit ihrem mitleidigen Schleier zugedeckt, man unterscheidet nur die Leiche eines französischen Kürassiers, dessen Panzer durch das Dunkel leuchtet. Auf dem anderen Bilde sieht man einen französischen Offizier, der auf einer Anhöhe vor Metz sitzt und seine kummervollen Blicke auf die Kathedrale der Stadt richtet, welche die Abendsonne mit ihren letzten Strahlen vergoldet.

Adolf Rosenberg.

Notizen über einige wenig bekannte Malereien in Holland.

Die Geschichte der niederländischen Malerei wird eine lückenhafte bleiben, so lange man sich nicht die sehr lohnende Mühe nimmt, Holland im Detail zu durchforschen. Was da alles in kleinen Städten zu finden ist, davon macht sich schwer Jemand eine Vorstellung, der nicht selbst Gelegenheit gehabt hat, sich von der Versteckheit mancher dicht an der Heerstraße liegenden Kunstschätze zu überzeugen. Ganz abgesehen von der Menge von Wandmalereien, welche während der letzten Jahre in Kirchen, öffentlichen Gebäuden und Privathäusern entdeckt wurden, und über die das jüngst erschienene zweite Heft der: „Mededeelingen van de Rijksadviseurs voor de Monumenten van geschiedenis en Kunst“ theilweise berichtet (in einem Jahre wurden an acht Orten Wandmalereien entdeckt) sind in kleineren Städten auf den Rathhäusern, in den Waisenhäusern, in den Senatssälen einiger alter Universitäten nicht wenige werthvolle Regentenstücke, Porträts und Stiftungsbilder zu finden, die zwar nicht das Gesammturtheil über die niederländische Malerei umstoßen können, wie es zur Zeit besteht, aber dasselbe mannigfach korrigiren und ergänzen werden.

So besitzt das prachtvolle Stadthaus zu Middelburg in der Provinz Seeland etwa 20 Regentenstücke aus den verschiedensten Zeiten, so sollen sehr schöne Bilder der Art in Hoorn sich befinden; so findet man deren im städtischen Waisenhaus zu Naarden, und zwar eines von Kamper, 1663 datirt, ein zweites

von Mametaecht 1644, dann ein gutes Porträt des Pater Laurens Gijsbert, der 1438 das Kloster daselbst gestiftet hat, mit der Bezeichnung: aetatis suae 67, und zwar ist es eine gute Kopie von etwa 1600 nach einem älteren Porträt. So sind ferner im Rathhaus zu Franecker eine Menge von Professorenporträts der ehemaligen Universität, darunter einige entschieden werthvolle, im Senatssaal der Universität Utrecht unter anderen zwei Professorenporträts von Rembrandt und Franz Hals, gute Porträts von niederländischen Prinzen in den Stadthäusern von Kampen und Hasselt, ein gutes Bild im städtischen Waisenhaus zu Weesp. Das dem Baron von Bogaert gehörige prachtvoll-romantische Casteel Heeswijk bei Herzogenbusch birgt außer einer sehr bedeutenden Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände des Mittelalters und der Renaissance eine beträchtliche Anzahl von Gemälden, unter denen manche werthvolle sein dürften. Der Bürgermeister von Kampen besitzt einen dicken Folianten mit werthvollen italienischen, deutschen und niederländischen Handzeichnungen und in Oel gemalten Porträts aus dem 15.—17. Jahrhundert, darunter eine ganze Kollektion fast lebensgroßer Köpfe pommerischer Herzöge, Fürsten und Prinzessinnen, — alles Dinge, die einer gründlichen wissenschaftlichen Untersuchung harren.

Wer in Holland auf Entdeckungsreisen ausgehen will, wird gut thun, an jedem Ort sich an den Bürgermeister oder den Präsident-Kerkvoogd um Auskunft zu wenden, ob und was überhaupt zu finden ist; auch werden die officiell ernannten Korrespondenten der Rijksadviseurs, deren in jedem Orte von einiger Bedeutung einer wohnt (ihre Adressen stehen im zweiten Hefte der Mededeelingen), bereitwillig Auskunft geben.

Unter den Seltenheiten von nicht gewöhnlicher Bedeutung, die hier zu Lande noch zu finden sind, verdient ganz besonders die Deckenmalerei der Kirche zu Naarden, der kleinen Festung an der Zuidersee unweit Amsterdam, hervorgehoben und ihre gründliche Untersuchung Kunsthistorikern dringend anempfohlen zu werden. Wer Amsterdam des Kunststudiums wegen aufsucht, wird ja gern einen kleinen Ausflug auf das Land damit verbinden, der auch zur Beobachtung des holländischen Volkslebens Veranlassung giebt, und da kann man kaum etwas Anziehenderes in einem Nachmittage oder einem ganzen Tage unternehmen, als einen Ausflug über Weesp, Muiden, Naarden und zurück, oder nach Utrecht. Man fährt von der Oosterspoor in Amsterdam per Eisenbahn nach dem freundlichen Städtchen Weesp, besieht sich dort das erwähnte Bild im Waisenhaus sowie das Innere der schlanken Kirche mit ihrem prächtigen spätgothischen Chorgitter von Messing. Mit dem Fuhrwerk, das bei Abgang des nächsten Zuges am Bahnhof hält, fährt man in einer kleinen halben Stunde nach Muiden, einer höchst malerisch an der Zuidersee gelegenen kleinen Festung, überragt von einem stattlichen fünfthürmigen Schloß aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, das sich in mehr als einer Hinsicht einen historischen Ruf erworben hat.

Nach Besichtigung des Schlosses und der schlichten theils romanischen, theils gothischen Tuffsteinkirche macht man auf den hohen Dämmen, welche das tiefliegende Land gegen die Wogen der Zuidersee schützen, in etwa $1\frac{1}{2}$ Stunde einen Spaziergang über Muijderberg mit seinem berühmten, schon vom Dichter Vondel besungenen Echo, seinen prächtigen alten Bäumen und dem einsamen Kirchlein nach Naarden. Hat man die dortigen Sehenswürdigkeiten genossen, so gelangt man in 20 Minuten an die Eisenbahnstation.

In Naarden nun befindet sich außer dem netten Rathhaus eine ansehnliche Kirche, die früher die Hauptkirche der ganzen Gegend war. Daß sie ehemals eine gewisse Bedeutung hatte, das zeigt uns nicht nur ihr Grundriß, eine dreischiffige Basilika mit Querschiff und Chorumgang, sondern auch die wenigen erhaltenen Ueberreste ihrer ehemals prachtvollen Ausstattung, der vorzüglich schöne hölzerne Chorabschluß in den eigenthümlichsten Mischformen der Späthgothik und einer durchaus edlen Renaissance, datirt von 1531. Vor allem aber ist es die ganz vorzüglich entworfene Deckenmalerei der Kirche, die unsere Aufmerksamkeit fesselt. Das Mittelschiff ist mit einer Holzbohlendecke in Form eines Tonnengewölbes überspannt; jedem Joch der Kirche entsprechen zwei Felder derselben, dem Querschiff vier ebensolche, dem mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossenen Chor fünf Deckenfelder. So sind es im Ganzen 27 Felder. Am Fuße der Holzbohlendecke laufen die sichtbaren Dachbinderbalken quer durch die Kirche hindurch und tragen einen Längenbalken, der als ein Laufgang mit Geländern versehen ist und es gestattet, die Malereien ganz in der Nähe zu betrachten. Jeder Querbalken ruht auf Wandpfosten und ist mit ihnen noch durch Kopfbüge verbunden und unterstützt. Alle von unten sichtbaren Flächen der Pfosten, Büge und Balken sind bemalt mit Ornamenten, Spruchbändern und Wappen, die Flächen der Decke mit biblischen figürlichen Darstellungen, auf der Südseite alttestamentlichen, auf der Nordseite neutestamentlichen; im Chorschluß das Weltgericht.

Die gesammte Deckenmalerei steht ihrer Entstehung nach an der Grenze der Renaissance und Spätgothik, ist sicherlich von einem Meister ersonnen, von mehreren aber ausgeführt und leider im vorigen Jahrhundert zum großen Theil durch schlechte Restauration verdorben. Die ganze Komposition hat einen großartigen Zug, viele gut erhaltene Bruchstücke sind tüchtig

in der Zeichnung wie in der Farbengebung, einzelne Köpfe verrathen eine Meisterhand. Ganz bewunderns-werth ist zum Theil die ornamentale Umrahmung der Figurenbilder, die Embleme, Wappen, Spruchbänder in Verbindung mit den an Miniaturen spätgothischer Manuskripte erinnernden Ranken und Blumen. Im Verein mit den lebhaften Farben der Figurenbilder muß die gesammte Ornamentik ehemals der Kirche ein überaus reiches, ja imposantes Aussehn verliehen haben. Leider ist alles durch Vernachlässigung und die miserablen Restaurationsversuche aus dem vorigen Jahrhundert in einen schlimmen Zustand gerathen, der jedoch immerhin noch die ehemalige Schönheit einzelner Theile erkennen läßt. Der moderne abscheuliche Orgelkasten, der mit großen Kosten an Stelle der alten schönen Orgel placirt wurde, verdeckt gerade die Stelle des Spruchbandes unter dem Längs- und dem letzten Querbalken, auf welchem die Namen der Maler oder der Stifter stehen könnten. Mit gothischen Lettern steht geschrieben: „als men van ende 18 geschreven saeh junnij den XX dach .... Goot werck .... Unter den Signaturen finden wir bei dem zweiten Joch eine Beißzange und einen Doppeladler, das Wappen von Naarden, bei den letzten Jochen den Schwan und Ochsenkopf. Die Monogramme sind nach den verschiedenen Jochen von West nach Ost laufend folgende: I. [Zeichen]. II. Beißzange und Doppeladler. III. Beißzange und [Zeichen]. IV. [Zeichen] [Zeichen] [Zeichen], Doppeladler, rothes Kreuz im weißen Feld. V. [Zeichen], rothes Kreuz. VI. [Zeichen], sodann zwei nicht ganz deutliche Wappen. VII. Ein Schwan, dann [Zeichen]. VIII. Wappen mit einem vertikalen Strich; dann ein zweites mit drei kleinen Wappenschildern. Die Inschrift auf dem Querbalken schwer zu entziffern. IX. Ein Schwan. X. Ochsenkopf. XI. Mehrere schwer zu entziffernde, weil unvollständige Inschriften. Namentlich die Ornamentrahmen von IV und V sind prachtvoll komponirt.

Von den biblischen Darstellungen, welche zum Theil nur bei gründlicher Kenntniß der spätmittelalterlichen Ikonographie und vielleicht lokalhistorischer Begebenheiten vollständig zu deuten sein dürften, ist namentlich das elfte Bild auf der Nordseite merkwürdig; obwohl es sehr verdorben ist, erkennt man rechts unter einem Renaissanceportal drei nackte weibliche Figuren. Alle Bilder und Ornamente scheinen mit Wasserfarbe direkt auf die Bretter, und etwa um 1520 gemalt zu sein.

Amsterdam, im Juli 1878. **Rudolph Redtenbacher.**

Kunstliteratur.

J. E. Wessely, Die Landsknechte. Görlitz, Starke. 1877. Fol.

Der Landsknecht ist eine typische, sprichwörtlich gewordene Figur des XVI. Jahrhunderts. Er spielt in Kunst und Poesie eine große Rolle und ist in der Kunst unserer Tage wieder zu neuem Leben erweckt worden. Es ist daher gewiß ein willkommenes Unternehmen, daß Wessely aus dem reichen Schatze des königl. Kupferstichkabinets zu Berlin eine Anzahl gleichzeitiger Darstellungen von Landsknechten in Holzschnitt und Kupferstich ausgewählt und in systematischer Weise so zusammengestellt hat, daß wir dadurch ein treues Bild von dem Wesen, der äußern Erscheinung, der Tracht, den Waffen und der Kampfesweise der Landsknechte erhalten. Die Original-Abbildungen sind von A. Frisch in Berlin mit Hülfe des Lichtdrucks in vortrefflicher Weise vervielfältigt worden. Der Text, im Wesentlichen wohl auf Leonhard Fronsperger's Kriegsbuch beruhend, giebt in kurzen Worten über Geschichte, Tracht, Bewaffnung, Art der Kriegsführung, Rechtspflege, Lebensweise der Landsknechte ꝛc., kurze Auskunft, sowie über die Originale der reproduzirten Kunstblätter. Erwünscht wäre es gewesen, wenn auch der Name des Künstlers jedes Mal auf dem Blatte selbst angegeben worden wäre, damit der Beschauer nicht nöthig hat, dieser kurzen Notiz wegen den Text nachzuschlagen, was um so beschwerlicher ist, als die einzelnen Blätter nur ganz lose neben einander gelegt sind. Bg.

The Grosvenor Gallery illustrated Catalogue. Winter Exhibition (1877—78) of Drawings by the old Masters etc. With a critical introduction by J. Comyns Carr. London, Librairie de l'Art.

Die Ausstellung von Zeichnungen alter Meister, mit welcher Sir Coutts Lindsay die von ihm gegründete Grosvenor Gallery eröffnet hatte, fand in so hohem Grade Beifall, daß für den kommenden Winter nicht nur eine Fortsetzung des Unternehmens in Aussicht genommen ist, sondern auch in den Räumen der Royal Academy sollen diesmal vorwiegend alte Handzeichnungen zur Ausstellung gelangen. Der kürzlich ausgegebene Katalog der ersten Grosvenor-Ausstellung, ausgestattet mit 14 gewählten photolithographischen Nachbildungen und mit einer kritischen Einleitung versehen, aus der Feder des feinsinnigen J. C. Carr, ist wohl geeignet, ein dauerndes Denkmal jenes glücklichen Unternehmens zu bilden. Da bei den Benennungen im Katalog den Angaben der Beitragenden Rechnung zu tragen war, erscheinen bei der Benutzung desselben die Richtigstellungen in jener Einleitung unumgänglich nothwendig. Unter den reproduzirten Blättern befinden sich solche ersten Ranges von der Hand eines Jan van Eyck, Mantegna, Botticelli, Dürer, Lionardo da Vinci, Raffael, Michelangelo, Tizian, Holbein und Rembrandt. Die Auswahl darf als eine sehr glückliche bezeichnet werden, da der Mehrzahl der vorliegenden Blätter eine spezielle kunstgeschichtliche Bedeutung zukommt. I. P. R.

Sammlungen und Ausstellungen.

Th. K. **Hamburg.** Die neueste Erwerbung des hiesigen Kunstvereins muß eine durchaus glückliche genannt werden. Das Bild „Auf der Lauer" von Professor Werner Schuch in Hannover ist eine durchaus tüchtige Leistung, sein gestimmt, exakt und sauber in Zeichnung und Durchführung. Ein trüber Tag auf der Haide am Ausgange eines Gehölzes; die Luft schwer und schwül, gewaltige Wolkenmassen thürmen sich auf, die Sonne verhüllend; die Stimmung gleicht einem düstern Präludium, die Blutthat einzuleiten, die hier geschehen soll. Im Schutze von Gebüschen und Bäumen liegt ein Trupp Reiter und Landsknechte an der Landstraße, bereit zum Ueberfall eines Wagenzuges, welcher in der Ferne eben sichtbar wird. Landschaft und Figuren sind mit gleicher Liebe und Virtuosität behandelt, letztere aber bedeutend mehr als die landesübliche Staffage, beides ist eng verbunden und untrennbar; ich möchte nicht einen dieser romantischen Buschklepper missen. Vorzüglich gelungen muß die Luftperspektive genannt werden, sowie die bergigen Fernen

mit ihrem zarten Dufte. Vielleicht, aber auch nur vielleicht will ich sagen, wäre ein Lichtblick im Mittelgrunde von guter Wirkung gewesen, um die dort herrschende leise Monotonie zu unterbrechen. — In der permanenten Ausstellung von Bock u. Sohn ist fast immer eine vorzügliche Auswahl guter und bester Namen zu finden. Man ist dort stets bemüht, epochemachende neue Erscheinungen heranzuziehen und damit eine Fülle des Interessanten zu bieten. Hübsche Räume mit Comfort ausgestattet, lassen den Besucher eine behagliche Stimmung finden, die in großen Galerien oft sehr vermißt wird. Hier fällt uns nun zuerst eine riesige Leinwand in die Augen: „Volksdank" von Jan van Beers. Das Motiv entnahm der Künstler der flandrischen Geschichte. Im Morgengrauen liegt auf einer Wiese vor Gent der Leichnam des großen Bürgers und Volksführers Jacob van Artevelde, der bei einem Volksauflauf im Jahre 1345 von einer durch den Adel aufgehetzten Menge ermordet, durch die Stadt geschleift und auf einer Wiese dann den Hunden vorgeworfen wurde. Ein Bild von entsetzlichstem Realismus, ein entstellter blutiger Leichnam (von Naturgröße) in zerfetzten Kleidern, an Händen und Füßen noch gefesselt von den blutigen Stricken, an denen er hinausgeschleift wurde. Der Eindruck ist entschieden grausig und unerquicklich, der Realismus auf die Spitze getrieben. Sehr störend wirkt eine große Umzäunung, welche die Wiese begrenzt und sich über die ganze Bildfläche quer hinzieht, deren Höhe davon mehr als zur Hälfte eingenommen wird. Der Durchblick durch die Gitterstäbe zeigt Gent im Hintergrunde, vom Morgennebel umflossen. Die Frühmorgenstimmung ist vortrefflich zum Ausdruck gebracht und das Ganze, besonders der Körper, mit brillanter Technik gemalt, so daß dem Können der Beifall nicht zu versagen ist; aber Richtung und Motiv, — man braucht durchaus nicht Idealist zu sein, um sich davon abzuwenden. A. Tschautsch stellte eine Undine aus. Das Bild hat in Kolorit und Technik manches Gute, aber Gruppirung und Auffassung des Märchenstoffes erscheinen verfehlt, die Hauptfiguren erinnern in Haltung und Bewegung zu sehr an das Theater. Es ist der Moment dargestellt, wo Undine vom Schiffe in die Donau hinabsinkt; Nixen strecken ihr zum Empfange die Arme entgegen, deren trockne, wellige Haare durchaus unwahrscheinlich wirken; prächtig dagegen sind die Köpfe zweier Wassermänner. Bennewitz von Loesen glänzt mit einer reizvollen Havellandschaft in Abendstimmung nach Sonnenuntergang; ein Hirt seine Heerde heimwärtstreibend bildet die Staffage. Von besonders schöner Wirkung ist das vom Abendwinde leicht bewegte Wasser. Als ein vorzüglich durchgeführtes Bild von schönster Harmonie der Farbe muß „Am Waldteich" von D. Langko genannt werden. Gleiches Lob verdient E. von Lichtenfels mit seinem „Motiv bei Lundenburg." Valentin Ruths ist durch eine Schweizerlandschaft (Gletscher) und ein schönes Haidemotiv bei Abend würdig vertreten. Letzteres leidet etwas an Monotonie der Farbe. Der alte ewige Zauber eines Abends in Venedig kommt durch Ernst Reiniger's „Canal grande" zu schönstem Ausdrucke. Mit zwei kleinen Motiven aus Venedig ist auch L. Mecklenburg vertreten, deren eines schon den Verkaufszettel trägt. Im Ganzen wird jetzt hier sehr wenig verkauft. Oswald Achenbach bringt ein kleineres Bild, Parthie am Golfe von Neapel mit der Insel Capri im Hintergrunde, wobei mir denn doch lebhafte Bedenken kommen, ob die in letzter Zeit wirklich etwas zu „flotte Mache" dieses großen Künstlers, Berechtigung hat. Alles kann schließlich übertrieben werden, Skizze und fertiges Bild sind am Ende wohl zweierlei; mit schöner Farbe und Stimmung allein dürfte der Kunst doch noch nicht genug gethan sein. „Brüderchen und Schwesterchen", drei Aquarelle von Rob. Geißler, sind ein Cyklus von Märchengestalten, wie sie lieblicher und poesievoller nicht gedacht werden können. Der Zauber dieser Bildchen spottet jeder Beschreibung; da muß das sehende Auge selbst eintreten, um diese „alte Märchenlust" zu verstehen und zu genießen. Der morgenfrische Wald, wie duftig und geheimnißvoll, wie innig die Scene zwischen der Schwester und dem Rehbrüderchen beim Abschiede, als letzteres durchaus hinaus will zur Jagd und die treue Schwester es nur traurig mit vielen guten Lehren ziehen läßt! Alle diese Luftgestalten zaubern uns zurück in die Märchenträume der Kindheit und Nichts liegt näher als der Wunsch, daß sich ein Verleger fände, der diese Bilder mit dem Vervielfältigungsrecht ankaufte und durch entsprechende Reproduktion weitesten Kreisen zugänglich machte; Abnehmer würden sich gewiß genug finden. — Die Stadt Hamburg schreibt eine Konkurrenz für ein Lessing-Denkmal aus, worüber später das Nähere.

B. **Das Museum in Basel** ist um ein Bild aus der biblischen Geschichte von Kelterborn bereichert worden, welches die Erben dieses vor einiger Zeit gestorbenen Baseler Künstlers geschenkt haben. Eine fernere werthvolle Vermehrung steht dem Museum durch ein Genrebild von Vautier bevor, dessen Gegenstand dem Belieben des Meisters anheimgegeben ist.

Vermischte Nachrichten.

R. B. **Restauration der Frauenkirche zu Nürnberg.** Zu den bekanntesten Kirchen Deutschlands gehört die Frauenkirche auf dem Hauptmarkte zu Nürnberg. Dieselbe wurde in den Jahren 1355—61 auf besonderen Befehl des Kaisers Karl IV., angeblich auf der Stelle der alten Synagoge, in einfachen, durchaus rationellen, gothischen Formen und sehr guten Verhältnissen erbaut. Sie besteht aus einem einschiffigen, dreijochigen, dreiseitig geschlossenen Chore und einem fast quadratischen Langhause, dessen drei Schiffe gleich hoch sind (Hallenkirche). Der Westgiebel ist reicher ausgebildet und mit einem kleinen Glockenthürmchen geschmückt. Am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts wurde die Kirche mit einer im Innern und Aeußern sehr reich mit Skulpturen ausgestatteten und jetzt höchst malerisch wirkenden Vorhalle versehen, auf welcher um 1460 noch eine Kapelle errichtet wurde. Der Giebel dieser Kapelle wurde 1509 mit einer astronomischen Uhr, dem sogenannten Männleinlaufen (wenn die Uhr die volle Stunde schlug, marschirten die 7 Kurfürsten an dem Kaiser vorüber) geschmückt. Nachdem diese Kirche in den Jahren 1570 und 1590 renovirt worden war, aus welcher Zeit das Dach des Glockenthürmchens stammen dürfte, stand sie lange Zeit, ihrer Ausstattung beraubt, leer. In den Jahren 1816—20 wurde sie der katholischen Gemeinde als Pfarrkirche übergeben und nothdürftig hergestellt, das Innere auch mit der noch vorhandenen Polychromie versehen. Bei dieser Gelegenheit wurden auch allerlei Kunstwerke und Geräthe aus andern Kirchen in sie übergeführt. Im Jahre 1840 endlich besorgte C. Heideloff eine abermalige Restauration, welche sich besonders auf die Vorhalle und den Westgiebel erstreckte. Gegenwärtig befindet sich die Kirche wieder in einem verwahrlosten Zustande. Es ist deshalb eine neue, durchgreifende Restauration unter Leitung des Architekten A. Essenwein, Direktors des Germanischen Museums, beabsichtigt (soeben, Juli 1878, werden die Gerüste an der Vorhalle aufgestellt), welche sich im Wesentlichen auf eine sorgfältige Herstellung des plastischen Schmucks der Vorhalle — der Heideloff'sche Giebel soll bleiben — eine Ingangsetzung des Männleinlaufens, Herstellung von stilvollen Glasgemälden für die Fenster unter sorgfältiger Benutzung der vorhandenen alten Scheiben aus dem 14. bis 16. Jahrhundert, Ausführung einer vollständigen polychromen Dekoration des Innern, wofür man die Anhaltspunkte unter der Tünche zu finden hofft und vollständige Wiederherstellung der Flügel-Altäre erstrecken soll. Grundprincip ist möglichste Schonung des Alten, Bewahrung des Hauchs ehrwürdigen Alters und Ersatz des Fehlenden streng in der alten Weise. Die Mittel für diese Arbeiten hofft man durch eine Lotterie aufzubringen.

B. **Professor Benjamin Vautier** in Düsseldorf hat jüngst im Auftrag des Besitzers der dortigen Permanenten Kunstausstellung, Herrn Ed. Schulte, ein Genrebild vollendet, welches mit dem Rahmen eine Höhe von 1 Meter 40 Cm. und eine Breite von 1. M. 50 Cm. hat, also schon zu den größern Gemälden des Meisters zählt. Es schildert in einer figurenreichen ansprechenden Komposition unter dem Titel „Tanzscene" eine Episode aus einer Hochzeitsfeier im Elsaß.

Vom Kunstmarkt.

v. **Kölner Kunstauktion.** Seit einer langen Reihe von Jahren erfreuen sich die von der Firma J. M. Heberle in Köln geleiteten Versteigerungen von Kunstgegenständen, namentlich derjenigen Gattung, die der Franzose mit Curiosités bezeichnet, eines hohen Ansehens und sind in Deutschland wohl die einzigen, die eine internationale Bedeutung haben und Liebhaber und Händler von jenseits des Kanals und der Vogesen herbeilocken. Die günstige Verkehrslage der alten rheinischen Kapitale hat zu diesem Verhältniß nicht minder beigetragen wie der Umstand, daß Köln der Sitz einer nicht geringen Zahl wetteifernder Sammler und Kunstfreunde ist und daß der lokale Kunstsinn durch die hier noch in verhältnißmäßig großer Dichtigkeit anzutreffenden Bestände an Kunsterzeugnissen alter Zeit genährt und wach gehalten wird. Daneben hat auch die geschäftliche Praxis und die Sachkenntniß des früheren Inhabers der Firma, H. Lempertz sen., ebenso wie seiner Söhne und Nachfolger das Verdienst, den Kölner Auktionen einen Weltruf verschafft zu haben. Gegenwärtig kündigt die Firma wiederum eine Nachlaßversteigerung an, die eine große Zahl von Liebhabern anlocken, namentlich aber das Interesse der Vorstände von Kunstgewerbe-Museen auf sich ziehen wird. Es handelt sich um die Sammlung des im Jahre 1876 im 87. Lebensjahre verstorbenen Würzburger Banquiers Jakob von Hirsch auf Gereuth, deren Begründung, abgesehen von einem ererbten Bestande, in die ersten Decennien des Jahrhunderts fällt. Der feine Kennerblick des Erblassers war hauptsächlich auf Gegenstände der Kleinkunst des 15. und 16. Jahrhunderts und auf keramische Erzeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts gerichtet; seine Wahl war bei Erwerbungen nicht so sehr durch das Moment der Seltenheit als vielmehr durch das der Schönheit bestimmt. Der Katalog der vom 4. bis 6. September unter den Hammer kommenden Sammlung umfaßt 806 sorgfältig beschriebene Nummern, von denen 236 auf Fayencen und Porzellan, 89 auf Gläser, 30 auf Elfenbeinarbeiten, 260 auf Silbersachen, die übrigen auf Bronzen, Holzschnitzereien, Dosen, Emaillen zc. fallen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 326.
J. Marshall, Anatomy for artists, von A. Evershed. — The international exhibition, Paris, 1878, von E. F. S. Pattison. — Sixteen etchings by John Crome, reproduced by the autotype mechanical process, von M. M. Heaton.

Formenschatz der Renaissance. 16. Heft.
Venet. Buchverzierung; Venet. Initialen; ein Blatt aus A. Mantegna's „Triumphzug;" Skizzen zu einer Kirchenthür von Giovanni da Bologna; Entwurf zu einem Plafond von Seb. Serlio, ein Blatt aus H. Burgkmair's „Weiss Kunig;" Entwurf zu einem Becher; Entwurf zu einem bischöflichen Wappen; Buchdruckerzeichen der deutschen Frührenaissance; ein Blatt aus W. Dietterlin's Architekturwerk.

Chronique des Arts. No. 26.
Les nouveaux salons, von Duranty. — Arthur Forgeais †. — Le budget des beaux-arts.

Gazette des Beaux-Arts. No. 254.
Exposition universelle: L'art grec au Trocadéro, von O. Rayet. (Mit Abbild.) — Le Portrait de Dom Guéranger, abbé de Solesmes, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Le salon de 1878. II. III., von Roger Ballu. (Mit Abbild.) — Exposition universelle. Les écoles étrangères de peinture: L'Autriche-Hongrie, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — La petite madone d'Orléans et diverses erreurs de Passavant, von Paliard. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 8.
Die evangelische Kirche zu Saulgau in Oberschwaben. — Altes und Neues vom Münster in Strassburg.

Mittheilungen des k. k. oesterr. Museums. No. 155.
Wiener Fayencen. — Die königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. — Sammlung von Buchzeichen; Gold und Silberwaaren-Ausstellung in Schwäbisch-Gmünd.

Kunst und Gewerbe. No. 31.
Von der Pariser Ausstellung: Die historische Ausstellung auf dem Trocadero. — Dresden: Die graphische Ausstellung in der Buchhändlerbörse zu Leipzig; Hanuover: Eröffnung der Gewerbeausstellung.

Berichtigung.

Eine in römischen Künstlerkreisen allbekannte Anekdote erzählt einen lustigen Jugendstreich von Cornelius, der in etwas drastischer Weise seine Kritik über die gut gemeinte, aber wenig gelungene Arbeit eines Dilettanten dadurch aussprach, daß er mit kühnem Ansatz durch den ihm zur Beurtheilung vorgestellten Karton hindurchsprang, worauf unter allgemeinem Jubel die übrigen dazu eingeladenen Künstler dem Chorführer nachfolgten.

Friedrich Pecht theilt diese pikante Geschichte in seinem 1877 in Nördlingen erschienenen Buche: „Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Studien und Erinnerungen", S. 281 dem geneigten Leser mit. Nur Schade, daß in diesem Falle weder sorgfältige „Studien," noch genaue „Erinnerungen" ihm zur Seite stehen. Denn die Geschichte passirte dem braven wohlbekannten Ernst Platner, und zwar mit einem Karton „Hagar und Ismael in der Wüste", nicht aber, wie Pecht erzählt, dem 1853 in Rom verstorbenen hannöverschen Legationsrath Kestner mit einem angeblich von diesem ausgeführten Karton des jüngsten Gerichtes. Kestner hat in richtiger Selbstschätzung die Grenzen eines bescheidenen Dilettantismus nie soweit überschritten, um sich auf das historische Gebiet und gar zu Kartons eines jüngsten Gerichts oder ähnlichen Inhalts zu versteigen. Jene Anekdote beruht also, soweit sie seinen Namen berührt, auf einer Verwechselung der Personen und Sachen, hervorgerufen wahrscheinlich mehr durch die Unwissenheit als durch die böse Absicht des Gewährsmannes, auf welchen Fr. Pecht sich in diesem Falle stützte. Wir möchten daher gern an dieser Stelle das thatsächliche Verhältniß hervorheben, um den Schein der Lächerlichkeit von einem Manne zu nehmen, der bei allen älteren römischen Künstlern in freundlichem Andenken steht und wegen seines biederen Charakters und seiner Bereitwilligkeit, Jedem mit Rath und That zu dienen, in den Kreisen der Gelehrten und Künstler, mit denen er verkehrte, stets allgemeiner Verehrung sich erfreute. W. L.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

22. August

Nr. 45.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Dresdener Kunstausstellung von 1878. — H. Wilh. H. Mithoff, Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannover'schen; Ed. Freih. von Sacken, Archäologischer Wegweiser durch Nieder-Oesterreich. II. — Eduard Willmann †. — Ein neues Kunstindustrie-Museum in Paris. — Leipzig. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Dresdener Kunstausstellung von 1878.

Am 1. Juli wurde die Jahresausstellung der Dresdener Akademie der bildenden Künste feierlich eröffnet. Der Eröffnungsakt, welchem der König, wie der Curator der Akademie, der Prinz Georg beiwohnten, bekundete von Neuem die Aufmerksamkeit, welche die königliche Regierung den künstlerischen Interessen schenkt. Bei den neuerlich zu Tage getretenen Bestrebungen zur Hebung unserer Ausstellungen steht zu erwarten, daß dieselben eine regere Theilnahme in auswärtigen Künstlerkreisen finden und ein allgemeineres Interesse gewinnen werden als bisher. Sind doch die Chancen, welche Dresden mit seinen vielen im Sommer hier weilenden Fremden als Kunstmarkt bietet, nicht zu unterschätzen. Dazu kommt, daß neuerdings auch die k. Gemäldegalerie als Käuferin auf dem Markte erscheint, indem man endlich das Princip aufgegeben hat, für die moderne Abtheilung derselben ausschließlich nur Werke sächsischer Künstler zu erwerben. Bereits sind einige treffliche Arbeiten, wie von Defregger, Ruths, Kurzbauer angekauft worden. Als ein Fortschritt in unserem Ausstellungswesen ist auch die Bestimmung zu bezeichnen, daß die auszustellenden Gegenstände nur bis zu einem bestimmten Tage angenommen werden. Früher flogen die Bilder, wie in einem Taubenschlag ab und zu, und die Ausstellung hatte die Eigenthümlichkeit, nie, selbst am Schlusse nicht, vollständig zu sein. Der Katalog lag diesmal, ohne so und so viele Nachträge in Aussicht zu stellen, schon am Eröffnungstage abgeschlossen vor. Derselbe zählt 393 Werke auf. Darunter befinden sich 292 Oelgemälde, 83 Zeichnungen, Aquarelle, Stiche u. drgl., 17 Skulpturen und 1 Arbeit der Architektur.

Was zunächst die Historienmalerei betrifft, so ist dieselbe, so weit wir auch den Begriff ausdehnen, sehr spärlich vertreten. Nur einige Bilder der Professoren J. Hübner und Ehrhardt sind zu nennen, ebenso ein schwach komponirtes, in trüben, grauen Farben gemaltes „Siegesopfer im heiligen Hain" von E. Stückelberg in Basel und eine im Makart'schen Sinne behandelte oder vielmehr nur mit dessen Mängeln behaftete „Titania" von H. Faust in Florenz.

Mit schmackhafteren Gerichten besetzte die Sittenmalerei den Tisch unserer Ausstellung. H. Kaulbach in München läßt uns in einem fein durchgeführten Bilde oben bei den „Thurmfalken", ein anmuthiges tête à tête im malerischen Kostüm des Mittelalters belauschen. Die Romantik vergangener Zeiten regte ferner den Prof. W. Schuch in Hannover zu einer wirkungsvollen Darstellung an, betitelt: „Auf Tod und Leben", welche, ebenso wie noch zwei andere Bilder des Künstlers von einem warmen Sinn für landschaftliche Stimmung zeugt. Prof. Gonne malte ein Festmahl aus dem 16. Jahrhundert; außerdem lieferte derselbe, unter der Bezeichnung: „Der Steckbrief" ein launig aufgefaßtes, lebendig behandeltes Genrebild. Ein ähnliches Motiv liegt einer Arbeit von G. Agghàzy in Paris zu Grunde. Der Blick eines in der Schenke sitzenden Räubers fällt auf den dort angeschlagenen, gegen ihn erlassenen Steckbrief. Die Betroffenheit, wie zugleich aber auch kecke Entschlossenheit im Antlitz des wilden Burschen, eines ächten Sohnes der Pußta, kommen trefflich zum Ausdruck; wirkungsvoll kontra-

stiren mit der innerlichen Bewegung des Räubers die indifferenten, unterthänigen Mienen der aufspielenden Zigeuner; nur der Dirne im Hintergrunde des Zimmers scheint der Gast nicht ganz geheuer. Noch bietet ein zweiter Maler, H. Weber in Wien, in einer Erntescene ein hübsches Bildchen aus dem ungarischen Volksleben, das nur in der Farbe etwas schwer und lichtlos ist. In die Tracht der Rococozeit kleideten J. F. Hennings und Jos. Watter in München ihre Gestalten. Ersterer giebt in seinem „Federballspiel" eine sorgfältig ausgeführte Arbeit, jedoch müßte sie noch mehr von der muntern koketten Grazie haben, welche die feine Welt des 18. Jahrhunderts charakterisirt. Prof. Jordan in Düsseldorf ist seinem alten Darstellungsgebiete, dem Leben der Küstenbewohner, treu geblieben, wie sein: „Nach durchwachter Nacht" beweist. Einen ernsten Ton, auf unser Mitgefühl speculirend, schlägt auch A. Heyn in München an, indem er eine arme Familie auf der Brandstätte ihres Hauses vorführt; doch sind die Gestalten nicht tief genug empfunden, um auf das Gefühl des Beschauers nachhaltig einzuwirken. Mit stärkeren Mitteln, mit den Mitteln des modernen Rührstücks, geht uns J. Geertz in Düsseldorf zu Leibe. Derselbe führt ein Mädchen in Trauerkleidern vor, welche in der Sorge um die Ihrigen, den „letzten Schmuck", ihr schönes blondes Haar, verkauft. So flott und geschickt das Bild auch gemalt ist, so macht es doch bei der übertriebenen Charakteristik einen ziemlich peinlichen Eindruck. Offen und absichtlich tritt uns der Realismus der Zeit, welcher die ästhetische Idee vollständig der gemeinen Wirklichkeit opfert, in ein paar größeren, übrigens gewandt behandelten Arbeiten von C. Henseler in Berlin und E. te Peerdt in Düsseldorf entgegen. Ersterer malte die um einen fliegenden Buchhändler geschaarte Gesellschaft einer großstädtischen Spelunke, in der ganzen platten Prosa ihres Daseins. Letzterer stellte unter dem Titel: „Klostertoilette" eine Anzahl ausgesucht häßlicher Männer dar, welche sich waschen und kämmen. Erscheinungen und Eindrücke, denen wir im Leben rasch aus dem Wege gehen, sind hier, wie sie der helle Tag bescheint, in ihrer banalsten Realität auf die Leinwand gebannt. Wenden wir uns von diesen ungekämmten und ungewaschenen Bildern lieber wieder denen zu, die sich gewaschen haben, den Arbeiten, welche das Volksleben von seiner freundlichen und poetischen Seite auffassen! Glücklicher Weise fehlt es der Ausstellung nicht an derartigen Arbeiten. Wir verweisen auf den „Jubiläumstag" von H. Oehmigen in Düsseldorf, ein Bild, das sich durch innige Empfindung und liebevolle Behandlung auszeichnet. Von feiner koloristischer Durchführung ist auch der mit seinen Hunden frühstückende Jäger von A. Eberle in München. Ansprechende Genrebilder lieferten noch Frln. Auguste Ludwig und H. Plathner in Düsseldorf, Ed. Hübner in Berlin, F. Friedländer in Wien, F. Pröls und Frau v. Suchodolska. Die Bataillenmalerei endlich, um derselben hier noch zu gedenken, hat auffallender Weise in unserem kriegsreichen Zeitalter nur einen einzigen Vertreter gefunden. Es ist dies H. Lang in München, der in einer Reihe von Oelskizzen Erinnerungen aus dem letzten Feldzuge gegen Frankreich bietet.

Die Porträts sind, wie auf allen Kunstausstellungen, zahlreich vorhanden und dabei von sehr ungleichem Werthe. Als die besten Leistungen sind die Bildnisse von Prof. L. Pohle hervorzuheben; insbesondere zeichnet sich das Bildniß eines Knaben in ganzer Figur durch große Sicherheit des Vortrags, Einheit und Kraft des Tones, wie durch lebendige Naturwahrheit aus.

Viele gute, namentlich technisch recht gewandt behandelte Arbeiten bietet das landschaftliche Fach. Ein großes, wirkungsvolles Gemälde mit einem wild dahinrauschenden Wasser und mächtigen, vom Sturm gepeitschten Baumgruppen, dessen Vordergrund nur etwas zu leer und flach erscheint, stellte J. Hofelich aus, dem sich R. Schietzold mit ein paar gut gestimmten Bildern vom Starnberger See anreiht. Wie Letzterer, gehen auch D. Langko und L. Willroider in der Schleich'schen Richtung erfolgreich auf Wahrheit des Tones aus. Breit und sicher behandelt und von frischer saftiger Farbe sind die Idyllen von Th. Kotsch und Otto Baisch, denen von Münchener Künstlern noch A. Kappis mit einem seiner bekannten Erntebilder und C. J. Morgenstern anzureihen sind. Eine treffliche Arbeit sodann lieferte Prof. Ludwig in Stuttgart in einer weiten, von einem Flusse durchzogenen, baumreichen Ebene, über welche sich düstere Wolkenschatten legen. Von Malern, die den Wirkungen des Mondlichtes nachgingen, nennen wir L. Douzette in Berlin und insbesondere Axel Nordgreen in Düsseldorf, der in ernster, schöner Auffassung eine Mondnacht an der norwegischen Küste schildert. Von unseren einheimischen Malern hat Prof. Oehme eine Landschaft ausgestellt, die sich durch ihre Lichtwirkung auszeichnet. C. W. Müller giebt in sorgfältiger Ausführung ein freundliches Bildchen aus der sächsischen Schweiz, und ebenso finden wir noch von R. Schuster, E. Leonhardi u. A. Motive der nordischen Natur ansprechend verarbeitet. Der Süden regte Fr. Preller zu zwei schön komponirten Landschaften an. Auch A. Leu in Düsseldorf und L. Gurlitt rufen italienische Erinnerungen wach, während A. Herrenburg in einem effektvollen Sonnenuntergangsbilde uns an die Ufer des Nils führt.

Wie die Landschaftsmalerei, so hat auch die Thiermalerei gute Repräsentanten aufzuweisen. Als tüchtigste Leistung ist ein Bild von Hermann Baisch in München: „Kühe am Wasser" zu bezeichnen. Die Farbe ist von seltener Frische und Kraft, und Thiere, Landschaft wie Beleuchtung verbinden sich zu einer vollen Gesammtwirkung. Ein Thierstück von P. Meyerheim in Berlin will im Kolorit etwas zu grau und unruhig erscheinen. Ferner sind die Thierstücke von Chr. Mali und E. Meissner hervorzuheben, in denen nicht ohne Erfolg eine tiefere Einheit der animalischen und vegetativen Natur angestrebt ist. W. Pfeifer und R. Braun lieferten lebendige Pferdedarstellungen, ebenso ist von Münchener Thiermalern noch Fr. Voltz mit einem Wildstück zu nennen. Auch die Dresdener Guido Hammer und A. Thiele führen allerhand Wild auf geschickt behandeltem, breitem landschaftlichen Hintergrunde naturwahr vor. Weniger zahlreich als sonst haben sich die Architekturmaler an der Ausstellung betheiligt. Unter den Oelgemälden vermögen nur zwei Werke des Hofmalers Choulant die Aufmerksamkeit zu fesseln. Dieselben bieten in der bekannten wirkungsvollen Darstellungsweise des Künstlers ein paar Ansichten aus Venedig. An Stillleben, Blumen- und und Fruchtstücken ist kein Mangel, und einzelne Arbeiten darunter, wie namentlich ein Fruchtstück von F. Heimerdinger in Hamburg, geben frappante Spiegelbilder der Natur. Indessen spricht immer nur ein äußerlicher Sinn für geschmackvolle Nachbildung aus diesen Werken, und bei aller Geschicklichkeit bieten sie kein tieferes Interesse.

Eine recht anziehende Partie der Ausstellung bildet eine Reihe von Aquarellen aus dem sogenannten Album des Kunstfonds. Letzterem Album werden nämlich alle aus den Mitteln des Kunstfonds gefertigten Kunstwerke in Abbildungen einverleibt. Die gegenwärtig ausgestellten Blätter enthalten die Malereien, welche für das neue Hoftheater geschaffen wurden, wie den schönen Cyklus von Deckengemälden, mit dem Prof. Grosse das obere Foyer schmückte, die anmuthigen Gemälde ferner, welche F. Preller, P. Mohn, Prof. Rau, Prof. Scholtz und P. Kiesling in den Vorräumen der k. Hoflogen ausführten u. s. w. Von den genannten Künstlern selbst gefertigt, geben diese Kopien treulich die Vorzüge der Originale wieder. Bei einer weiteren Umschau unter den Aquarellen begegnen wir ein paar Intérieurs von Prof. C. Werner in Leipzig, in welchen die Aquarellfarbe eine erstaunliche Wirkungskraft entfaltet; ebenso einigen, in demselben Material ausgeführten, guten Blättern von Prof. Hauschild in Rom. Eine von Frl. Doris Gerbing gefertigte Kopie der Schwind'schen „Sieben Raben" vermag, bei allem Fleiße in der Behandlung der Wasserfarbe, nicht den großen phantastischen Reiz des Originals zu erreichen. Unter den Arbeiten der vervielfältigenden Künste sind ein paar Radirungen von Prof. Bürckner und Jos. Willroider hervorzuheben; ein Kupferstich nach C. Becker von Fr. Zimmermann in München wurde vom sächs. Kunstverein als Vereinsblatt für das Jahr 1877 erwählt.

Was schließlich die Werke der Plastik anlangt, so hat Prof. Donndorf in Stuttgart eine Kolossalbüste in Gyps eingesendet, welche nicht nur wegen der dargestellten Persönlichkeit, sondern auch durch ihre künstlerischen Qualitäten die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es ist die bereits in diesen Blättern anerkennend besprochene Büste Freiligrath's, die, in Bronze ausgeführt, das Grab des Dichters auf dem Kirchhofe in Cannstadt schmückt. Als ein frisches, anmuthiges Werk ist ferner C. Schlüter's in Marmor gearbeitete Statue eines römischen Hirten zu bezeichnen; von lebendiger Behandlung ist auch ein ansprechend als Brunnenfigur gedachter „Jongleur" von G. Broßmann; ebenso finden wir noch Arbeiten von H. Bäumer, B. Kruse, O. Panzner, C. Roeder und W. Stein, die nicht ohne Verdienste sind. C. C.

Kunstliteratur.

Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannover'schen, dargestellt von H. Wilh. H. Mithoff. 5. Band: Herzogthümer Bremen und Verden mit dem Lande Hadeln, Grafschaften Hoya und Diepholz. Mit Abbildungen auf Tafel I—X und Holzschnitten. Hannover, Helwing'sche Verlagsbuchh. 1878. 4.

Das 1871 mit dem Fürstenthum Calenberg begonnene, in der Kunstliteratur sehr vortheilhaft bekannte Werk über die Denkmale der Vorzeit im Hannover'schen schreitet, wie der vorliegende Band beweist, rüstig fort, so daß wir, da jetzt nur noch das Fürstenthum Osnabrück, das Herzogthum Aremberg-Meppen, die Grafschaften Lingen und Bentheim und das Fürstenthum Ostfriesland fehlen, darauf hoffen dürfen, das Ganze in wenigen Jahren durch etwa zwei noch hinzukommende Bände als ein Werk vollendet zu sehen, das den übrigen Provinzen des preußischen Staates und dem Ländercomplex des deutschen Reiches als Muster und Vorbild dienen kann. Wir wüßten wenigstens keinen Theil des deutschen Reiches, der in seinen Kunstdenkmalen und Alterthümern mit solcher Ausführlichkeit oder doch mit solcher Vollständigkeit behandelt wäre, wie die bis jetzt vorliegenden Theile des ehemaligen Königreichs Hannover. Bekanntlich fehlt es uns ja noch immer an einem Gesammtinventare der im deutschen Reiche vorhandenen Kunstdenk-

male und Alterthümer, das freilich anders angefaßt und abgefaßt werden müßte, als das im vorigen Jahre begonnene „Inventaire des richesses d'art en France" das, bis jetzt in 5 Lieferungen vorliegend, an dem Fehler oder vielmehr an dem Ueberfluß leidet, daß es bis auf die Gegenwart sich erstreckt, dieser Begriff der Gegenwart aber deshalb ein illusorischer ist, weil, wenn das Werk in der begonnenen Weise zum Ende geführt werden würde, — was wohl ebenso zweifelhaft sein möchte, wie bei dem von Julius Meyer begonnenen Künstler-Lexikon — mehr als ein Menschenalter verflossen sein dürfte. So geht's Gottlob mit diesem Inventar, das sich auf die Provinz Hannover und auf die Vergangenheit beschränkt, nicht.

Auch diesem Bande hat der verdienstvolle Verfasser eine Einleitung vorangeschickt, worin er zunächst die architektonischen Eigenthümlichkeiten der hier behandelten Kirchen auseinandersetzt, unter denen er mit Recht dem Dom zu Verden wegen seines einfach-großartigen Planes und der erhabenen Verhältnisse des Innern den ersten Platz anweist. Unter den zahlreichen Hallenkirchen dieses Gebiets ist er der Hauptvertreter. Viel seltener tritt dagegen hier die Basilikenform auf; sie erscheint fast nur in der vor einigen Jahren restaurirten (bereits mehrfach publicirten) romanischen Stiftskirche zu Bücken, die, ursprünglich flach gedeckt, nachher überwölbt wurde; ebenso die romanische Klosterkirche in Osterholz (in ihrer ursprünglichen Anlage), die gewölbte, schon dem Uebergangsstil sich nähernde Stiftskirche in Bassum, und als Unicum rein gothischen Stils die Peterskirche in Buxtehude. Zahlreicher als die dreischiffigen Kirchen sind natürlich die einschiffigen, sowohl die romanischen, zum Theil noch aus Feldsteinen erbauten, als die gothischen Backsteinbauten. Der Thurmbau ist in der Regel ein einfacher, der Westseite vorgelegter, gewöhnlich rechteckig, selten in's Achteck, oder auch in die Rundung übergehend, aber auch mehrfach ganz rund; ein Vierungsthurm nur auf der genannten Stiftskirche zu Bassum, der rechteckigen Querschnitt hat, und auf der Kirche SS. Cosmä und Damiani in Stade, in's Achteck übergehend. Wenn aber der Verfasser sagt, daß Krypten gar nicht vorkommen, und daß das ehemalige Vorhandensein einer solchen in Bücken sich nicht bestimmen läßt, so hat das freilich gegenwärtig seine Richtigkeit; vor der Restauration aber, als ich die Kirche im J. 1860 untersuchte, fand ich das Vorhandensein einer solchen, auf welches auch schon die viel höher liegende Vierung sammt dem Chor schließen läßt, durch eine kleine, mit einer Querstange verschlossene, stark vernagelte Thür bestätigt, die zu öffnen leider nicht thunlich war. Nach damaligen mündlichen Aussagen sollte sie unter dem Chor völlig verschüttet sein; wenigstens zeigte der Chor äußerlich keine Spur von Fensteröffnungen. So spärlich in dem hier betrachteten Theile der Provinz Hannover die Skulpturen als Schmuck des Aeußeren der Kirchen vorkommen, so spärlich auch die Glasmalereien, so sind doch unter den letzteren die aus der Zeit um 1300 stammenden im Chor zu Bücken von hohem Werthe. Ungleich zahlreicher und in ihrer Art ebenso ausgezeichnet sind die in den Kirchen dieser Gegend vorhandenen geschnitzten Altarschreine, von denen sich noch jetzt 25 aufzählen lassen, darunter der im Dom zu Verden, der in Bücken von großartiger Behandlung der Hauptfiguren, der kleinere, neuerdings durch Allmers bekannter gewordene zu Altenbruch vom Meister Johann Voß aus Bremen, und der zu Nordleda. Auch von geschnitzten Crucifixen sind noch mehrere vorhanden, und wenn auch das Chorgestühl fast gänzlich verschwunden ist, so hat doch der Dom zu Verden als Ersatz dafür einen trefflich geschnitzten Levitenstuhl, während andere Kirchen sich tüchtiger Schnitzwerke in den Rococo-Formen des 18. Jahrhunderts rühmen können. Auch an Altarkelchen und steinernen gothischen Sakramenthäuschen finden sich mehrere treffliche Exemplare, besonders aber an metallenen Taufgefäßen (z. B. zu Imsum und Twistringen), die, zwar nicht immer sehr kunstvoll gearbeitet, doch zum Theil bis in's 13. Jahrhundert hinaufreichen; ebenso an Grabsteinen, Sarkophagen und Epitaphien, die letzteren großentheils aus dem 16. Jahrhundert. Besonders hervorzuheben sind aber einestheils die steinerne Kanzel zu Bücken aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, anderentheils die älteste aller in Deutschland vorhandenen gravirten Grabplatten, die in der Andreaskirche zu Verden, mit der Figur des Bischofs Yso (Tafel III). Fast spurlos verschwunden sind dagegen die ehemals vorhandenen Schlösser und befestigten Herrensitze, die besonders in den Grafschaften Hoya und Diepholz deshalb sehr zahlreich waren, weil diese zwischen mächtigen Nachbarn lagen, deren Uebermacht ihnen gefährlich war und manchmal verderblich wurde. Ebenso wenige Spuren sind noch erhalten von ehemaligen Stadtthoren, Mauerthürmen und Festungswerken; dagegen sind an Rathhäusern noch einige aus der Renaissancezeit vorhanden.

Nach dieser resumirenden Einleitung giebt der Verfasser, wie in den früheren Bänden, die einzelnen Ortschaften in alphabetischer Reihenfolge, jedoch so daß der vorliegende Band in zwei Alphabete getheilt ist, von denen das eine die Herzogthümer Bremen und Verden mit dem Lande Hadeln, das andere die Grafschaften Hoya und Diepholz umfaßt. Daß unter diesen Ortschaften gar viele schon aus früheren gelegentlichen Notizen oder größeren Publikationen bekannte sich befinden, ist wohl natürlich; die bei weitem

größere Zahl aber machen diejenigen aus, über welche noch Nichts oder so gut wie Nichts bekannt war. Ueber alle irgendwie bedeutenderen Ortschaften bringt Mithoff sehr dankenswerthe, den Urkunden und besten Quellen entlehnte historische Notizen, denen dann die genaue, in geeigneten Fällen durch Abbildungen, namentlich durch Kirchengrundrisse unterstützte Beschreibung der Bauwerke und ihres Inhalts folgt; nur vom Dom zu Verden, als dem wichtigsten Baudenkmale des ganzen Landes, wäre eine Ansicht des imposanten Innern ebenfalls wünschenswerth gewesen. Zu den durch ihre bisher nur erst zum Theil bekannten Baudenkmale interessantesten Ortschaften gehören in den Herzogthümern Bremen und Verden vor Allem Buxtehude, Heeslingen, Mulsum, Menkloster, Otterndorf, Stade, Verden und Zeven, sowie in den Grafschaften Hoya und Diepholz die Oerter Bassum, Bücken, Liebenau, Nienburg, Schinna und Wietzen.

H. A. Müller.

Archäologischer Wegweiser durch Nieder-Oesterreich. II. Das Viertel ober dem Wiener-Walde. Von Dr. Eduard Freih. von Sacken. Herausgegeben vom Alterthums-Vereine zu Wien. Mit 4 Tafeln und 181 Illustrationen im Texte. Wien, C. Gerold's Sohn. 1878. 4.

Der vorliegende Wegweiser bildet den zweiten Theil eines größeren archäologischen Werkes über die römischen, mittelalterlichen und modernen Kunstdenkmäler des schönen, erinnerungsreichen Ländchens an den Ausläufern der Alpenkette gegen die Donau, welches der um die Kunde der heimischen Vorzeit hochverdiente Forscher im Auftrage des Wiener Alterthums-Vereines unternommen hat. Im Jahre 1866 erschien der erste Theil der Publikation: die Denkmäler aus dem Viertel unter dem Wiener Walde; und wir dürfen uns wohl der Hoffnung hingeben, in nicht zu ferner Zeit auch die übrigen Theile von Nieder-Oesterreich, vor allen die Kunstwelt der alten Kaiserstadt an der Donau in gleich trefflicher Weise behandelt zu sehen.

Das Werk hat sich zur Aufgabe gesetzt, sämmtliche auf dem Boden Nieder-Oesterreichs noch existirenden Kunstdenkmäler und Inschriften aus der Römerzeit, dem Mittelalter und der Renaissance bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts, nach Orten alphabetisch geordnet, zu beschreiben und unter Beifügung von ausgewählten Illustrationen und einer Denkmälerkarte kunstgeschichtlich zu charakterisiren. Die praktische Anlage und die schlichte, sachliche Darstellungsweise machen das Buch nicht nur zu einem gewiß erwünschten Führer für alle diejenigen, welche das in kunstgeschichtlicher und landschaftlicher Hinsicht so anziehende Land bereisen, sondern das Werk verdient vornehmlich die weiteste Verbreitung in den Kreisen der Alterthumsfreunde, insbesondere im Lande selbst, bei den Gutsbesitzern, Gemeindevorstehern, Geistlichen u. s. w., deren Händen so häufig das Schicksal unserer alten Denkmäler anvertraut ist, ohne daß sie dabei immer am besten berathen wären.

Freih. von Sacken hat dem alphabetischen Verzeichniß der Denkmälerstätten einen geschichtlichen Ueberblick vorausgeschickt, aus welchem hervorgeht, daß es immer die späten Entwicklungsstufen der Kunst, namentlich der Baukunst sind, welchen die hauptsächlichen Denkmäler des Landes angehören. Die erste Bauperiode mittelalterlichen und zwar noch vorzugsweise romanischen Stils fällt in das 12. und in die ersten Decennien des 13. Jahrhunderts, die zweite gehört der Verfallzeit der Gothik an (2. Hälfte des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts), die dritte endlich ist die Periode des üppigen Barockstils, wie ihn die Stifter Mölk, Göttweig, St. Andrä an der Traisen u. a. aufweisen. Bedauernswerth ist die furchtbare Zerstörung, welche über die Denkmäler der kirchlichen Plastik und Malerei Nieder-Oesterreichs hereingebrochen ist. Nur ganz wenige von den geschnitzten und gemalten Altarwerken, mit denen die Kirchen und Klöster im 15. und 16. Jahrhundert ausgestattet wurden, haben sich erhalten und zeigen in ihren Tafelgemälden den wahrscheinlich durch das Bisthum Passau vermittelten Zusammenhang mit der fränkischen Schule, seltener mit der schwäbischen. „Wie weit sich der Antheil einer specifisch österreichischen Schule erstreckt, werden vielleicht spätere Forschungen nachweisen.“ Als einziges Denkmal mittelalterlicher Wandmalerei in diesem Kreise verdienen die Fresken in der Schloßkapelle von Ulmerfeld (an der Ypps, unweit von Amstetten) hervorgehoben zu werden. Sie sind „entschieden von einem italienischen Künstler zu Ende des 14. oder Anfangs des 15. Jahrhunderts, der unter dem Einflusse Giotto's stand“, ausgeführt. Ziemlich bedeutend ist die Anzahl erhaltener schöner Glasmalereien aus dem 14. und 15. Jahrhundert, z. B. in Ardacker, Hainfeld, Neustadtl, u. a. a. O. Die Reste der kirchlichen Kleinkunstarbeiten, Bronzewerke, Elfenbeinschnitzereien, Goldschmiedsachen u. s. w. haben sich fast alle in die Schatzkammern der Klöster geflüchtet und waren auch dort, wie Jedermann weiß, gegen Plünderung und Gewinnsucht nicht immer geschützt. Vieles dieser Art ist namentlich bei der Kriegssteuer v. J. 1810 um den bloßen Metallwerth verkauft und der Vernichtung preisgegeben worden.

Wer die Beschreibungen dieses Wegweisers liest und seine zahlreichen stilgetreu ausgeführten Illustrationen durchmustert, wird sich freuen, daß trotz aller

dieser Zerstörungen immer noch so mancher bedeutende Rest alter Kunst erhalten ist, welcher nun von kundiger Hand wenigstens verzeichnet und in unsern pietätvolleren Zeiten gegen Rohheit und Unverstand besser geschützt ist als früher. Möge sich der Verfasser und sein Auftraggeber, der Wiener Alterthums-Verein, recht bald im Stande sehen, auf dem Wege fortzufahren, den er mit so viel Glück und Erfolg betreten hat!

L.

Nekrolog.

Eduard Willmann †. Wie diese Blätter seinerzeit gemeldet, starb am 11. November v. J. plötzlich am Herzschlage einer unserer bedeutendsten Kupferstecher im Landschaftsfache, der Professor an der Karlsruher Kunstschule, Eduard Willmann. Geboren in Karlsruhe den 22. November 1820 als Sohn des Kriegsbibliothekars Alex. Willmann, war er frühzeitig durch sein eminentes Zeichentalent eine Zierde der Schule des k. Galeriedirektors Frommel, unter dessen Leitung er seine Studien begann. Schon in seinem 19. Jahre versuchte er in Darmstadt selbständige kleine Arbeiten und erwarb sich dort Freunde, die ihm durch's Leben hindurch herzlich zugethan blieben. Von Darmstadt ging Willmann nach London und widmete sich eifrig dem Studium seiner Kunst. Dort war es hauptsächlich das Haus des gelehrten Bunsen, in welchem der junge Künstler gern seine Mußestunden zubrachte. Zahlreiche Briefe beweisen, in welch' herzlichem und freundschaftlichem Verkehr Willmann mit dem großen Gelehrten stand, in dessen Hause er wochenlang als Gast verkehrte und bedeutende Männer kennen lernte. Von London siedelte Willmann nach Frankreich über, Paris ward ihm von dieser Zeit an eine zweite Heimath; ein reiches, künstlerisches Leben erschloß sich ihm hier. Er begann seine Thätigkeit mit einem Cyklus landschaftlicher Kompositionen zu einer Ausgabe von Beranger's Liedern. In diese Jahre fallen auch seine ernstlichen musikalischen Studien und der Eintritt in die Gesangklasse des kaiserlichen Konservatoriums, wo er gleichzeitig mit Roger um den Preis wetteiferte und Sieger blieb. Seine vielen Freunde Auber, Meyerbeer, Halevy, Adolf Adam u. a. waren von der Schönheit seiner Baßstimme und der Trefflichkeit seines musikalischen Talents so entzückt, daß sie wünschten, Willmann an der großen Oper beschäftigt zu sehen; doch konnte der für seine Kunst begeisterte junge Mann sich nicht entschließen, die glänzenden Anerbietungen anzunehmen. Er trat aber in die kaiserliche Sängerkapelle in den Tuilerien ein und blieb einige Jahre aktives Mitglied derselben. In diese Zeit fallen zwei Landschaften nach französischen Meistern; auch eine große, schwierige Arbeit beschäftigte Willmann damals längere Zeit: Paris aus der Vogelperspektive, von einem ideellen Höhenpunkt, in der Nähe der kleineren Seine-Insel, aufgenommen. Diese staunenswerthe Arbeit wurde von Willmann während der bekannten Wirksamkeit des Bürgermeisters Hausmann ausgeführt. Die unvergleichliche Ausführung des Stichs brachte ihm auf der Pariser Kunstausstellung von 1860 die goldene Medaille ein. Im Jahre 1863 ertheilte Kaiser Napoleon dem Künstler den Orden der Ehrenlegion; 1868 erhielt Willmann vom Könige von Württemberg das Ritterkreuz des Friedrichsordens. Die große Platte von Paris ging später in den Besitz des kais. chalkographischen Instituts über, als ein würdiges Denkmal des glänzenden Umbaues von Paris unter der Regierung des Kaisers. Die städtische Verwaltung von Paris beauftragte den Künstler bald darauf mit dem Stiche von zwei Deckengemälden in den Sälen des Stadthauses nach Coignet: griechischen Landschaften mit Staffage, welche dem Künstler neuen Ruhm verschafften. Ein ehrenvoller Auftrag ward ihm in Folge dessen zu Theil mit der Gesammtansicht der Havana, welche nach photographischen Bruchstücken von Naturaufnahmen ausgeführt werden mußte. Eine schöne Palmengruppe in der Mitte des Stichs erhöht den künstlerischen Reiz des Bildes. Ein an Alexander von Humboldt übersandter Abdruck fand bei dem großen Gelehrten begeisterte Aufnahme; derselbe schrieb an Willmann: „Ich kann Ihnen, verehrter Mann, nicht lebhaft genug für ihr vertrauliches Wohlwollen und Ihr herrliches Geschenk meinen wärmsten Dank darbringen. Ihr Stichblatt, die Ansicht von Havana, gehört zu den glänzendsten Erscheinungen der edlen Kupferstecherkunst. Das Urtheil, von meinen berühmten Freunden in Paris, Forster, Desnoyers und Dupont, über diese schöne Arbeit gefällt, ist enthusiastisch in unserem Vaterlande wiederholt worden. Ich will aber nicht bloß von Künstlern, die auf Ihrem Wege gehen, reden, sondern von zwei Männern, die sehr verschieden in ihrem Berufe, eine seltene Richtigkeit des Gefühls in allen Regionen der Kunstwelt, Bildhauerei, geschnittenen Steinen, Malerei, Kupferstecherkunst haben, von unserem König und Rauch. Der Eindruck von solcher Technik — Mannigfaltigkeit der Arbeit, Kraft und Leben, weiser Mäßigung, Abstimmung nach der Ferne hin, ist Beiden, denen ich das Bild abgesondert vorlegte, der der lebhaftesten Bewunderung gewesen. Mir wurde bei geringerer Kunstausbildung der Vorzug, daß aus eigner Anschauung ich lange, ja zwei verschiedene Male auf der Insel Cuba gelebt, die Havannah, die Palma Real und den ganzen Zauber des Wassers aus eigner Anschauung kenne. Ich habe die Freude, Ihnen zu melden, daß der König als Anerkennung einer so glänzenden Schöpfung deutscher Kunst Sie zum Ritter des rothen Adlerordens ernannt hat. Mit der ausgezeichnetst freundschaftlichen Hochachtung Ew. Wohlgeboren gehorsamster A. v. Humboldt. Berlin, 11. Mai 1856."

Allgemein bekannt ist ferner der prächtige Stich: „Heidelberg", der des Künstlers Namen in alle Welttheile getragen. Dann nennen wir den „Frühling" nach Knaus und das reizende Pendant, der „Herbst" nach einem Wiener Meister, die wunderbar poetischen Stiche nach Makart's Kohlenzeichnungen, die Vier Jahreszeiten, sowie die vier Tageszeiten. Die Ansichten von Wien, Baden-Baden, Freiburg und Stuttgart sind zu bekannt, um besonders gerühmt zu werden. Zu Willmann's besten Arbeiten nach französischen Meistern sind noch die Lieblingshunde Ludwig's XV. nach Desportes, sodann die auffliegenden Fasanen zu nennen. Als Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste erhielt Willmann von seinem Landesfürsten, dem Großherzoge von Baden, die Ernennung zum Hofkupferstecher und Professor an der emporblühenden Kunstschule in Karls-

ruhe. Doch konnte er sich lange nicht entschließen, Frankreich ganz zu verlassen, in welchem er so viel Anerkennung gefunden. Trotz der dringenden Bitten seiner Freunde und der großartigen Anerbietungen (ihm war die Stelle eines Direktors der kais. Kupferstichschule zugedacht), wollte Willmann sich nicht naturalisiren lassen, er war mit ganzer Seele ein Badenser geblieben, der über Alles das Badische Land liebte, wo die Angehörigen lebten. Mit dem Kriege von 1870 siedelte er ganz nach Karlsruhe über, zum großen Leidwesen seiner vielen Freunde, mit denen Willmann im regsten Briefwechsel blieb. Trotz aller mißlichen politischen Verhältnisse erhielt er in den letzten Jahren die ehrenvollsten Aufträge von Frankreich. Ein Blatt nach dem bekannten Meister Alma Tadema „Junge Mädchen, Blumen pflückend“, konnte er nicht mehr beginnen, da eine größere Arbeit, „die Waldeinsamkeit“, die letzten zwei Jahre seiner Thätigkeit in Anspruch nahm, und dieses Werk konnte leider erst vierzehn Tage nach seinem Tode der Oeffentlichkeit übergeben werden, so daß mit Recht Victor v. Scheffel, der den Text zu den poetischen Stimmungsbildern geliefert, in seiner Vorlesung im Rathhause zu Karlsruhe dem Freunde folgende Worte widmen konnte: „Früher, als Dichter und Zuhörer es ahnen konnten, ist der Wunsch des Nachworts: Gott geb' ihnen all' nach den Mühen der Zeit die himmlische Künstlerglückseligkeit! bezüglich Eines und zwar des thätigsten Arbeiters an der Waldeinsamkeit in Erfüllung gegangen. Dem ebenso begabten als fleißigen Urheber der zwölf schönen Kupferstiche, Professor Eduard Willmann, war nur noch die Erste der wahren Künstlerfreuden, ein mühsames Werk nach jahrelanger Arbeit glücklich vollendet zu sehen, vergönnt. Die Zweite, dessen fröhlichen Gang durch die Welt mitzuerleben und sich der Weihnachtsfreude, die er Andern bereiten wird, selbst mitzuerfreuen, hat ihm der unerwartete und unerbittliche Tod versagt. Lassen sie mich den heutigen Vortrag als einen Ehrenkranz betrachten, den ich mit ihrer Zustimmung auf das Grab eines hochverdienten vaterländischen Künstlers und Lehrers an der hiesigen Kunstschule niederlegen darf.“ Die „Campagna von Rom“ nach Schirmer blieb ebenfalls unvollendet; Willmann's begabtestem Schüler, Adler Mesnard, war es vergönnt, die Arbeiten zu vollenden oder zu übernehmen. Einen Stich nach Ruisdael, so wie einen Cyclus dekorativer Bilder nach Hoffmann in Wien sollte Willmann übernehmen, mußte sie aber, durch sein beginnendes Herzleiden gehindert, verschieben; so traf ihn der Tod. — Mit ihm ist ein seltenes, reiches Künstlerleben zu Grabe getragen worden. An seiner Bahre sprach im Namen der Künstlerschaft Direktor Riefstahl folgende Worte: „Auf diesen Sarg legen wir, die Genossen des Entschlafenen, den Lorbeerkranz, das alte Symbol des Künstlerruhms, und erheben die Klage um den todten Freund, der uns entrückt ward mitten aus rüstigem Schaffen, eben noch voll herzlichen Antheils an dem Leben, das ihn umgab. Wohl mögen wir ihn preisen als einen auserlesenen Künstler, als einen Mann von seltenem Gleichgewicht aller Gaben, die den Menschen liebenswerth machen, von einer Harmonie des innern und äußeren Lebens, die Jeden beglückte, dem er nahte. Denn wir Alle standen unter dem Zauber seines von ächter Herzensgüte strahlenden Auges, der feinen, hinreißenden Erregbarkeit seines Herzens und der vollen Manneswürde, wo es Wahrheit und Ueberzeugung galt. Wie diese beglückende Lebensäußerung auf ihn selber zurückstrahlte, indem sie ihm alle Herzen gewann, wurde seiner künstlerischen Tüchtigkeit jegliche Anerkennung zu Theil, sowohl in der Heimath durch seinen hochverehrten Fürsten, als auch in jenem Lande, dem er als seiner zweiten Heimath mit herzlicher Liebe und Dankbarkeit ergeben war; wo ihm seine Meisterschaft, die Lauterkeit seines Charakters und die erobernde Liebenswürdigkeit seines ganzen Wesens Ruhm, Gut und Freunde für's Leben gewannen. Vor Allem in seiner eignen Kunst, deren beste Meister ihn ehrten und liebten als den Ihrigen — hier in seiner stillen Werkstatt sind wir umgeben von den Zeugnissen dieses achtungsvollen und herzlichen Verkehrs. Und weit über jene kollegialen und freundschaftlichen Kreise hinaus wurden Werth und Streben unseres Freundes hochgeschätzt. Die französische Regierung, die Municipalität von Paris und künstlerische Körperschaften ehrten ihn durch Auszeichnungen und Aufträge, mit Stolz zählten sie ihn alle zu den Ihrigen. Und doch welch' treue Liebe hatte er sich für seine Heimath bewahrt, wie war er ganz der Unsere! So wurde denn der Ring geschlossen, hier in dieser seiner Vaterstadt, wo er zuerst den Grabstichel führen lernte, schuf er sein letztes schönes Werk „Waldeinsamkeit“, und dann entfiel das Werkzeug seiner sichern fleißigen Hand. Uns aber, den Ueberlebenden, bleibt die ungetrübte Erinnerung an einen lieben, edlen Menschen, einen unvergeßlichen Freund und einen Künstler von Gottes Gnaden.“ —

Felsing.

Sammlungen und Ausstellungen.

* Ein neues **Kunstindustrie-Museum in Paris**. Die Hauptstadt Frankreichs wird in der nächsten Zeit um ein Museum bereichert werden, welches eine Lücke in den künstlerischen Bildungsanstalten von Paris ausfüllen und speciell mit der seit mehreren Jahren bestehenden, zu ähnlichem Zwecke begründeten „Union centrale“ in entsprechende Verbindung treten soll. Der Zweck des Museums ist, „die Pflege der Künste in ihrer Anwendung auf die Industrie zu erhalten und zu befördern“ und zwar soll dasselbe ebenso sehr die Bildung von Kunsthandwerkern wie die Beförderung wahren Kunstsinnes und edlen Geschmacks im Publikum anstreben. Das Museum wird geschaffen durch die Beiträge der Gründer, welche jährlich 500 Frcs. dem Unternehmen widmen, durch Subscriptionen, Eintrittsgelder, besondere Veranstaltungen zum Besten des Museums, ferner durch die Subventionen des Staats, der Stadt Paris, der Provinzen, endlich durch Stiftungen, Schenkungen u. s. w. Außer Sammlungen für alle Zweige der Kunstindustrie wird das Museum auch eine Fachbibliothek enthalten. Das Museum ist dem Seine-Präfekten und den betreffenden Ressortministerien unterstellt. Als Protektor fungirt der Senatspräsident. Dem dirigirenden Komité gehören eine Anzahl der ersten Künstler und Kunstgelehrten Frankreichs an.

Vermischte Nachrichten.

A. S. **Leipzig.** In den Räumen des hiesigen Museums ist gegenwärtig das Altargemälde ausgestellt, welches der Direktor der Leipziger Akademie, Prof. Ludwig Nieper, für die Kirche in Sezzen bei Riga gemalt hat. Nur selten begegnen wir in modernen Ausstellungsräumen Werken der religiösen Kunst. Die Gründe dafür sollen hier nicht erörtert werden, wohl aber festgestellt, daß die Betrachtung der Schöpfung Nieper's abermals unsere Ueberzeugung bestärkt, nicht allein, daß auch auf dem Gebiete der religiösen Kunst noch Tüchtiges und Bedeutendes geleistet werden kann, sondern auch, daß namentlich im Interesse der Künstler das

allmähliche Versiegen dieser einst so reichen Quelle beklagenswerth erscheint. Rieper gehört zu den Künstlern, für welche die großen Meister des 16. Jahrhunderts nicht umsonst gelebt und gewirkt haben. Ohne seine freie Selbständigkeit aufzugeben, huldigt er im Großen ihren Grundsätzen und schreitet auf dem von ihnen vorgezeichneten Wege vorwärts. Der Besitz vortrefflicher technischer Mittel sichert Rieper die persönliche Unabhängigkeit und schränkt den Einfluß seiner Vorbilder auf das ideale Moment ein, welches er stärker betont als die Mehrzahl unserer Künstler. Das Sezzer Altargemälde zerfällt in drei Abtheilungen. Das Mittelbild stellt Christus am Kreuze dar. Der edle, schön gezeichnete und überaus fein modellirte Christuskörper, in welchem der Seelenschmerz viel kräftiger zum Ausdrucke gelangt als die äußere Qual und Pein, hebt sich von dem dunklen landschaftlichen Hintergrunde, dem wolkenschweren Abendhimmel wirkungsvoll ab. Für die beiden Flügelbilder, Petrus und Paulus, wählte der Künstler einen teppichartigen Goldhintergrund, wodurch er zu einer energischen Steigerung des Farbentones geleitet wurde. Die beiden Apostel bewahren in so weit den überlieferten Typus, als zu ihrer äußeren Erkennung nothwendig erscheint. Ihre künstlerische Bedeutung beruht auf der vollendeten psychologischen Charakteristik. Als Denker, der erst nach langem Ringen die Wahrheit gefunden und der auch jetzt noch in das Forschen und die innere Geisteswelt ganz versunken ist, so daß er halb unbewußt den Schwertgriff erfaßt, tritt Paulus auf, während sich die ehrliche Kraft, der beharrliche feste Wille in Petrus verkörpert. Rieper hat in dem Sezzener Altar ein Werk geschaffen, welches seinem künstlerischen Rufe nicht allein entspricht, sondern denselben noch erhöht, dessen Ausstellung in größeren Kunststädten, ehe es für immer aus Deutschland scheidet, wir daher lebhaft wünschen und empfehlen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 327.
The illuminated MSS. in the library of the Fitzwilliam museum, Cambridge, von J. W. Bradley. — W. J. Cripps, Old english plate, von A. H. Church. — Fragonard and his decorative paintings at Grasse, von E. F. S. Pattison. — National gallery.

Deutsche Bauzeitung. No. 63. 64.
Oberbaurath Heinr. Leonhard †. — Ueber Restauration alter Wandgemälde. — Berliner Bau-Ausstellung. — Der neue Entwurf zum Abschluss der Vierung am Strassburger Münster.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 7.
Bronze-Mörser. — Stoke-upon-Trent. — Moderne Entwürfe: Siderolith-Teller; Grableuchter aus Schmiedeeisen; Tisch und Sessel; Eisernes Stiegen-Abschlussgitter; Credenz-Kasten.

Formenschatz der Renaissance. 17. Heft.
Details aus der Façade der Certosa di Pavia; Fed. Vinciolo: Spitzenmuster; Seb. Serlio: Säulenköpfe und Füsse aus der „Architettura"; Vinc. Scamozzi: Marmorkamin; Ein weiteres Stück aus Alb. Dürer's Ehrenpforte des Kaisers Maximilian; H. Burgkmair: Vier Bilder zur Genealogie Maximilian's I.; Skizzen zu einem grossen Ofen, Federzeichnung im Museum zu Basel; Ein Blatt aus P. Floetner's Modelbuch; Ein Blatt aus W. Dietterlin's Architekturwerk.

Journal des Beaux-Arts. No. 14.
Belgique: La situation. — Le Standard et l'exposition belge, von A. Schoy. — Enseignement élémentaire du dessin. — J. Bailly, Resurrectio, von C. Lyon.

Kunst und Gewerbe. No. 33.
Darmstadt: Die Handwerker-Fortbildungsschulen im Grossherzogthum Hessen; London: Der Schutz alter Bauwerke.

Chronique des Arts. No. 27.
Correspondence de Belgique: Les peintures de L. Gallait au sénat, von C. Lemonnier.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

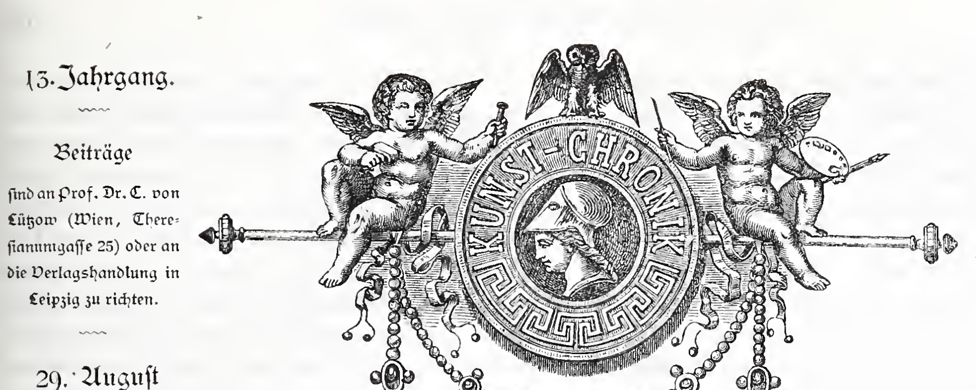
29. August

Nr 46.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Exposition rétrospective auf dem Trocadero. — Von der Pariser Weltausstellung. VI. Frankreich — Ad. Stahr's „Torso". — Historische Ausstellung in Brescia. — Die Staatsgalerie in Stuttgart; Köln: Reiterstandbild Friedrich Wilhelm's III.; Das Thaulow-Museum in Kiel; Monumentaler Brunnen in Bamberg. — Die Auktion der Oelzelt'schen Galerie in Wien. — Kataloge. — Zeitschriften.

Die Exposition rétrospective auf dem Trocadero.

Verehrter Herr Redakteur! Sie ersuchen mich um einen Bericht über die Pariser Ausstellung alter Kunstwerke auf dem Trocadero. Fern von Paris, ohne Katalog (der z. Z. noch nicht ausgegeben ist) und wesentlich auf mein Gedächtniß angewiesen, vermag ich Ihnen nur die folgende kurze Uebersicht zu geben, in die sich leicht der eine oder andere Irrthum eingeschlichen haben kann. Einen etwas ausführlicheren Bericht gebe ich Ihnen zum Ersatze über den Theil der Ausstellung, der mir der interessanteste erschien, und dem ich bei meinem kurzen Aufenthalte ein näheres Studium zuwandte, über die Bildwerke der italienischen Renaissance.

Der Gedanke gelegentlich einer Weltausstellung den zuströmenden Fremden zugleich einen Begriff und einen Einblick zu geben in die Schätze alter Kunst, welche in den Händen von Privatleuten der Ausstellungsstadt sich befinden, ist gewiß ein durchaus lobenswerther. Zunächst schon um einen Vergleich zu bieten für die ausgestellten Kunstwerke von heute. Damals pflegen diese Schätze so zerstreut zu sein, daß meist nur der Forscher weiß, wo er sie zu suchen hat, und daß auch diesem der Zutritt grade zu den hervorragendsten Sammlungen häufig nur unter Schwierigkeiten möglich ist. Man könnte gegen eine derartige Ausstellung einwenden und hat in der That den Einwand gemacht, daß die öffentlichen Sammlungen einer Weltstadt von Allem, was die Privatsammler zusammenbringen können, in bester Ordnung und Aufstellung die Hülle und Fülle des Schönsten täglich dem Fremden zur Schau stellen. Aber abgesehen davon, daß dies durchaus nicht immer und nach allen Richtungen hin der Fall ist, ist ein solcher Einwand Kunstwerken, selbst den Werken der Kleinkunst gegenüber, bei denen jedes einzelne seine Berechtigung und seine eigenthümliche Schönheit hat, vollständig hinfällig. In Wien war 1873 eine Ausstellung alter Gemälde im Privatbesitz nicht in den Räumen der Ausstellung selbst, sondern in denen des Neuen Oesterreich. Museums zu Stande gebracht. Jetzt in Paris nimmt die Exposition rétrospective dagegen einen hervorragenden Theil der Ausstellung ein, nämlich den großen Monumentalbau auf dem Trocadero, welcher allein von allen Ausstellungsbauten zu dauernder Erhaltung bestimmt ist. Und zwar ist der rechte Flügel des hufeisenförmigen Gebäudes der alten Kunst verschiedener Länder eingeräumt. Hier haben Belgien, Spanien, China und Aegypten ausgestellt und ist auch — um das Ganze noch bunter zu machen — der Ethnographie, ein eigener Raum angewiesen. Der Specialforscher findet manches interessante Stück darunter; aber in der Hauptsache bietet diese Abtheilung schon dem Gegenstande nach wie in ihrer Anordnung nicht allgemeines Interesse genug, um hier näher darauf einzugehen.

Um so bedeutender ist die Ausstellung im linken Flügel des Baues, in welchem die Pariser Sammler ihre alten Kunstschätze aufgestellt haben. In Paris sind Ausstellungen von älteren Kunstwerken aus dem Privatbesitz keine Seltenheiten. Daher pflegt man verständiger Weise die eine Ausstellung stets mit Rück-

sicht auf die vorangegangenen zu arrangiren; und da in Paris der Schätze zu viele und zu verschiedene vorhanden sind, so giebt nur ein Cyklus derartiger Ausstellungen während eines oder mehrerer Jahrzehnte ein einigermaßen vollständiges Bild von dem, was sich in Pariser Privatsammlungen befindet. Im J. 1874 waren auf der Ausstellung zum Besten der ausgewanderten Elsaß-Lothringer vornehmlich die Gemälde aus den Privatgalerien sowie eine Auswahl der außerordentlich reichen und mannigfachen Schätze der Familie Rothschild vereinigt. Im vorigen Jahre gab die Ausstellung alter Stoffe, Teppiche und Gobelins ein so großartiges und vollständiges Bild der textilen Künste in ihrer Blüthezeit, wie selbst das South Kensington-Museum ein solches nicht zu geben im Stande ist. Mit Rücksicht auf diese Ausstellungen hat man diesmal die Gemälde sowol als die textilen Künste von der Ausstellung ausgeschlossen. Diese umfaßt im Wesentlichen die Kleinkünste und zwar die des Occidents, denen sich namentlich in der Renaissance die Plastik anschließt. Ehe ich auf die letztere näher eingehe, sei mir ein Ueberblick über den Umfang und die Bedeutung der gesammten Ausstellung gestattet.

Die Anordnung ist im Wesentlichen, soweit nicht einzelnen Ausstellern ganze Räume überwiesen wurden, eine historische: sie beginnt mit der prähistorischen Kunst Frankreich's und schließt mit der Kunst von Louis XVI.; der Rahmen der Ausstellung ist also ein außerordentlich weiter. Jene „prähistorische Kunst“, richtiger jene Kulturentwicklung, die vor und außerhalb jeder Kunst liegt, überlasse ich den Herren Geologen, Ethnographen und Anthropologen, welche zu diesem Lieblingskinde moderner Konjekturalwissenschaft schwören. Die antike Kunst ist durch interessante Gegenstände römisch-gallischer Kunstthätigkeit, namentlich aber durch eine ebenso umfangreiche wie treffliche Auswahl griechischer Terracotten vertreten. Welche erstaunliche Zahl jener graziösen, reizvollen Thonfigürchen müssen aus den Gräbern des kleinen Tanagra in Böotien in den wenigen Jahren seit ihrer Entdeckung zu Tage gefördert sein, wenn hier durch eine Auswahl aus den Pariser Privatsammlungen allein mehrere hundert gute und treffliche Stücke zur Ausstellung kommen konnten! Außer dem bestechenden Reiz, den diese farbigen Figürchen auf jeden Beschauer ausüben, haben sie in dieser Zahl und Vollständigkeit ein besonderes Interesse für den Archäologen. Die zahlreichen Wiederholungen derselben Figur wie die Verwendung derselben zu einer Gruppe mit einer anderen Figur liefern den Beweis, daß dieselben handwerksmäßig aus Formen hergestellt und dann nachgearbeitet wurden, wie derartiger Formen auch eine oder mehrere ausgestellt sind. Für den Forscher sind auch eine kleine Zahl von pasticci, sogen. kleinasiatische Terrakotten, unbemalt, aber vergoldet, von besonderem Interesse, zumal gerade jetzt der Markt durch diese trügerischen und gegen jene Tanagräischen Figuren in ihrer modernen Gestalt und Form sehr unangenehm abstechenden Fabrikate bedenklich überschwemmt zu werden droht. Zum Vergleich fehlt es nicht an zahlreichen unverarbeiteten Bruchstücken, namentlich sehr reizenden Köpfchen ächter Terrakotten aus Kleinasien und den griechischen Inseln. Von hervorragender Bedeutung ist auch die Ausstellung der Funde, welche Herr Karapanos an der Stätte des alten Dodona gemacht hat, und durch deren prächtig ausgestattete Publikation er namentlich der Kenntniß der ältesten griechischen Kunstepoche einen wesentlichen Dienst gethan hat. Eigenthum desselben Besitzers ist auch eine reich mit kleinen Bronzereliefs ausgelegte Biga des Kaisers Diocletian, die kürzlich in Epirus gefunden wurde. — Unter den wenigen größeren Marmorbildwerken, unter denen ein interessanter archaischer Kopf, wird der sogen. Weber'sche Parthenon-Kopf denen, die ihn bisher nur aus der Abbildung oder dem Abgusse kannten, keine angenehme Ueberraschung bereiten; er ist gar zu arg mißhandelt und ausgeflickt.

In der mittelalterlichen Abtheilung haben Dank den Bemühungen des Mr. Courjod verschiedene Kirchen und Städte der Provinzen ihre wenig bekannten Schätze zur Ausstellung gebracht. Bedeutender aber als diese vereinigten Sammlungen ist für die Kleinkunst des Mittelalters die in einem eigenen Raum besonders aufgestellte Sammlung Basilewski, in ihrer Art die hervorragendste Privatsammlung. Die besondere Bewunderung der Pariser finden namentlich die kirchlichen Geräthe in edlen Metallen, meist aus spätromanischer und gothischer Zeit; künstlerisch und geschichtlich bedeutender erschien mir die beträchtliche Zahl trefflicher Elfenbeinbildwerke romanischer und frühgothischer Zeit, die besten darunter von französischer oder rheinischer Arbeit. Hier beginnen auch bereits die kunstgewerblichen Erzeugnisse des sechszehnten Jahrhunderts, insbesondere die französischen Töpfer- und Schmelzarbeiten, deren auf der Ausstellung eine Zahl und Auswahl zusammengebracht sind, die sich mit den alten königlichen Sammlungen im Louvre und Hôtel Cluny, für die ja die Fabrikanten im königlichen Solde in erster Linie arbeiteten, messen können. Die Basilewski'sche Sammlung, eine Anzahl schöner Stücke in den Schränken der folgenden, eigentlich der italienischen Frührenaissance bestimmten, Abtheilung, auf die ich bald ausführlicher zurückkomme, sowie die Sammlungen Alphonse Rothschild, Baron Seillière u. s. f. gewähren in prachtvollster Auswahl an Palissywaaren wie an Limogerarbeiten die Hülle und Fülle, ja obgleich die größten Sammlungen (Spitzer und James

Rothschild) nicht vertreten sind, eine Ueberfülle, die nur dadurch nicht erdrückend wirkt, daß die meisten Aussteller in ihren Schränken verschiedenartige Kunstwerke vereinigt haben. Von den außerordentlich seltenen Töpferwaaren des Henri II., die ebenso originell und zierlich in der Form wie in der Dekoration sind, hat Einer der Rothschild's allein etwa ein Dutzend ausgestellt, eine Zahl, die kein Museum nur annähernd aufzuweisen hat. Auch die Zahl der italienischen Majoliken ist beträchtlich und manches treffliche Stück darunter — ich nenne das schöne Porträt Kaiser Karl's V. nach dem Bilde Amberger's in der Berliner Galerie, das Basilewski eben auf der Castellani'schen Versteigerung erwarb —; aber mit der Ausstellung der französischen Thonwaaren können dieselben doch den Vergleich nicht aushalten.

Herr Spitzer, der wol die gewählteste und doch umfangreichste Sammlung von kunstgewerblichen Gegenständen besitzt, die er eben in seinem neuen Palais unfern des Trocadero zur Aufstellung bringt, hat sich diesmal auf die Ausstellung einer durch ihre künstlerische Vollendung wie ihre wissenschaftliche Bedeutung in ihrer Art einzigen Sammlung von Instrumenten aller Art sowie seiner berühmten Waffensammlung beschränkt, die eine besondere Abtheilung einnimmt. Den Waffen des XV. und XVI. Jahrhunderts ist noch ein zweiter gesonderter Raum zugemessen, der wieder die Sammlung eines einzelnen Besitzers, des Mr. Riggs, in sich birgt; dieselbe kommt jener des Herrn Spitzer nahe.

Inmitten dieser Räume mit ihren ebenso geschmackvoll ausgewählten wie aufgestellten Kunstwerken befindet sich eine eigene Abtheilung mit den Schätzen des Fürsten Czartoryski, die sich zwischen jenen eigenthümlich kraus und bunt ausnimmt und in ihrer Mischung von Kuriositäten, Familienstücken, Waffen, Kunstwerken und Trödel einen halbbarbarischen Eindruck macht, obgleich sich eine Anzahl interessanter und schöner Stücke darunter befindet, z. B. ein großer altpersischer seidener Teppich, dessen Alter sich — was bekanntlich sehr selten der Fall ist — nach dem eingewebten Familienwappen — annähernd bestimmen läßt (XVII. Jahrhundert).

Den Beschluß der Ausstellung macht die Kleinkunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, die fast ausschließlich auf französische Produkte beschränkt ist. Weder Auswahl noch Aufstellung ist hier eine glückliche zu nennen: eine Zusammenstellung von Musikinstrumenten hätte als solche schon füglich besser gefehlt; in der Art wie sie aufgestellt ist, wirkt sie aber gradezu störend. Anstatt aus den bekannten Barock- und Rokokosalons der Herren Double, Graf Mniszec, der Rothschilds u. s. f. eine Auswahl zu treffen, hat sich der Arrangeur dieser Abtheilung damit begnügt, seine Schränke mit endlosen Massen französischen und Delfter Porzellans zu füllen und das Auge dadurch zu ermüden. Doch bemerke ich, daß in dieser Abtheilung noch bei meiner Abreise von Paris Aenderungen bevorstanden, die vielleicht jetzt dem Beschauer beim Ausgange aus der Ausstellung einen günstigeren Eindruck zurücklassen.

Ich kehre nunmehr zu der kleinen aber, wie mir scheint, interessantesten und werthvollsten Abtheilung der Ausstellung, zu den Bildwerken der italienischen Frührenaissance zurück. Bei der Seltenheit dieser Kunstwerke an und für sich und in Rücksicht darauf, daß außerhalb Italiens nur in den Sammlungen des South Kensington Museums, des Berliner Museums und des Louvre sowie in den Privatsammlungen von Paris Bildwerke dieser großen Zeit sich finden, sollte Niemand, der sich dieselben zum besonderen Studium gemacht hat, diese seltene Gelegenheit zur Vervollständigung desselben versäumen, zumal da bei trefflicher Beleuchtung und Anordnung die Kunstwerke hier weit deutlicher zu betrachten sind, als in den Privaträumen der meisten Besitzer. Herrn Gustave Dreyfuß, welcher diesen Theil der Ausstellung zusammengestellt und geordnet hat, gebührt dafür das größte Lob. Freilich war Niemand so sehr der Mann dazu, als er besitzt doch Herr Dreyfuß außer der auserlesensten Sammlung von Medaillen, namentlich der italienischen Renaissance, eine in ihrer Art einzige Sammlung von kleinen Bronzereliefs derselben Zeit (den sogen. Plaquets) und durch den Erwerb des größten Theils der Collection Timbal auch die umfangreichste und werthvollste Sammlung monumentaler Bildwerke der italienischen Renaissance im Privatbesitz. Von letzteren sind zwei interessante Marmorbüsten ausgestellt: die Büste des Dietisalvi Neri, eines bekannten Florentiners, mit den energischen, markirten Zügen jener großen, bewegten Zeit, ein frühes außerordentlich lebensvolles Porträt von der Hand des Mino da Fiesole (bez. und datirt 1464). Dasselbe ist von treffender, fast abschreckend wahrer Auffassung und von der charakteristischen bestimmten, herben Behandlungsweise, die namentlich die früheren Werke Mino's auszeichnet, wie die Büsten im Bargello und die des Niccolò Strozzi, jetzt in Berlin, sein Meisterwerk, welches er bereits 1454 — also mit etwa 23 Jahren — und zwar in Rom ausführte. Nicht von gleichem Kunstwerth, aber von hohem kunsthistorischen Interesse ist die Büste einer jungen, durch das Wappen im Muster ihres Kleides als eine Colleoni charakterisirten Dame. Die auffallende Verwandtschaft mit der Marmorbüste eines jungen Mädchens mit einer Rose im Bargello, welche noch immer trotz der Nachbarschaft des bekannten Madonnenreliefs von Verrocchio, mit dem es die schlagendste Uebereinstimmung im Typus wie in der Be-

handlung zeigt, als unbekannt aufgeführt wird, leitet sofort auch für diese Büste auf den Namen Verrocchio. Und die Persönlichkeit der Dargestellten macht diese Vermuthung nahezu zur Gewißheit, da Verrocchio bekanntlich die letzten zehn Jahre seines Lebens an seinem Hauptwerke, an dem Reiterstandbilde des Bartolommeo Colleoni, arbeitete. Leider hat die Büste durch scharfes Putzen und Ausflicken ihren Reiz verloren. — Von besonderem Interesse sind neben den kleineren Bildwerken, die Herr Dreyfuß auf die Ausstellung gegeben hat, eine Reihe von Bronzereliefs. Zunächst von A. Riccio, der in Paris besonders, sogar über die Gebühr geschätzt ist, nicht weniger als drei Darstellungen der Grablegung, die beste darunter die kleinste mit nur wenigen Figuren. Von gleicher Güte ist auch das Hochrelief mit einer Satyrfamilie. Mehrere andere Bronzen gehören gleichfalls zweifellos der Paduaner Schule an, die sich unter dem Einflusse von Donatello's zehnjähriger Wirksamkeit im Santo zu Padua (1444—1453) herausbildete. Darunter zwei kleine Einzelfiguren im Rund, Johannes d. T. und Sebastian, sowie ein hl. Hieronymus in Bußübung, die der Besitzer dem Bertoldo zuschreibt. Mir schienen sie, namentlich das letztere, noch mehr Verwandtschaft mit einem andern Schüler des Donatello in Padua, dem Giovanni da Pisa, zu haben, nach dem Vergleiche mit dessen Altar in den Eremitani zu Padua. Auch ein Bronzerelief der Maria, die von Engeln verehrt wird, — vorn ist in origineller, nicht gerade geschmackvoller Weise eine Barriere angebracht — gehört in dieselbe Schule. Eine Wiederholung dieses tondo findet sich bei Graf William Pourtalès in Berlin.

W. Bode.

(Schluß folgt.)

Von der Pariser Weltausstellung.

VI.

Frankreich.

Zweiundzwanzig Säle und Cabinete haben die Franzosen mit Gemälden, Aquarellen und Skulpturen gefüllt, um der erstaunten Welt eine Vorstellung von der ungeheuern Produktionsfähigkeit ihres Landes auch auf diesem Gebiete der Kulturarbeit zu geben. Zweiundzwanzig Säle voll Kunstwerke, von denen die weitaus überwiegende Mehrzahl bereits durch das Feuer eines „Salons" hindurchgegangen. Die Auswahl ist mit großer Sorgfalt getroffen. Es fehlt keines der Specimina der grande peinture, die während des letzten Jahrzehnts für würdig befunden worden sind, dem Musée du Luxembourg einverleibt zu werden, keines der Bilder, die auf einem der letzten „Salons" in irgend einer Beziehung Sensation erregt haben. Sollen sie doch in ihrer Gesammtheit den in der Vorrede zum offiziellen Katalog ziemlich unverblümt ausgesprochenen Satz illustriren, daß die grande peinture seit der Errichtung der dritten Republik, nachdem sie eine Zeit lang völlig danieder gelegen, einen glänzenden Aufschwung genommen!

Da alle Bilder von Bedeutung, die gegenwärtig auf dem Marsfelde zu sehen sind, bereits, wie gesagt, in den „Salons" der letzten Jahre debütirt haben, können wir darauf verzichten, näher auf dieselben einzugehen. Die Leser dieser Blätter sind alljährlich über die Haupterscheinungen der Pariser „Salons" ausführlich informirt worden, und gerade auf die Erzeugnisse der grande peinture, die auf dem Marsfelde mit ungeheurem Pomp auftreten, haben die Herren Berichterstatter ein besonderes Gewicht gelegt. Ich kann mich deshalb mit einer allgemeinen Charakteristik der französischen Kunst auf der Weltausstellung begnügen.

Die nicht uninteressante Vorrede zum offiziellen Katalog registrirt zunächst die Verluste, welche die französische Schule seit 1867 erlitten. Vornehmlich war es die Landschaftsmalerei, die durch den Tod von Rousseau, Corot, Millet, Diaz und Daubigny ihre Häupter verlor. Dann werden Picot, Hesse, Schnetz, Louis Boulanger, Fromentin und andere namhaft gemacht und am Ende wird mit Emphase auf die „jungen Leute" hingewiesen, die „in der Blüthe ihrer Kraft auf den Schlachtfeldern gefallen sind, wie Henri Regnault." Des Mannes aber, der eine förmliche Revolution in der französischen Malerei hervorgerufen und dessen Spuren man überall begegnet, Courbet, wird mit keiner Silbe gedacht! Nur ein einziges Bild dieses merkwürdigen Mannes, die prächtige Marine aus dem Luxembourg, „La vague", ist auf dem Marsfelde zu sehen.

Im Jahre 1867, heißt es dann in der Vorrede weiter, mußte die internationale Jury einen Rückgang der historischen und der monumentalen Malerei in Frankreich sowohl als auch in den andern Ländern Europas konstatiren. Bei uns hat sich dieser Zustand seit einigen Jahren geändert und zwar seit den Ereignissen von 1870 und 1871. Man konnte die Rückkehr zu ernsten Studien seit 1872 bemerken und diese Bewegung von Jahr zu Jahr wachsen sehen, so daß der Unterrichtsminister im Jahre 1876 von dem „außergewöhnlichen Glanz einer Ausstellung" sprechen konnte, „auf der man die augenfällige Bewegung einer Renaissance wahrnahm." Und nun giebt nicht einmal der jährliche „Salon" einen vollständigen Begriff von dem Aufschwung, den die Historien- und die monumentale Malerei in Frankreich genommen! Die Uebersicht wird erst vervollständigt durch die lange Liste von Wandmalereien in der Neuen Oper, im Palais des Ordens der Ehrenlegion, im Justizpalast

und in den Kirchen St. Geneviève, Trinité u. s. w. in Paris, in den Museen von Marseille und Amiens, im Stadthaus von Poitiers, in den Theatern von Bordeaux und Rheims u. s. w. — Die Quantität des Geleisteten ist in der That erstaunlich. Doch beläuft sich auch die Zahl der französischen Maler, d. h. derjenigen, die bereits ausgestellt haben, wie die Vorrede ebenfalls mit Stolz hervorhebt, gegenwärtig auf 5000.

Wenn die französische Ausstellungskommission nur die Absicht gehabt hat, den Besuchern ihrer zweiundzwanzig Säle durch ein Massenaufgebot und durch den Umfang der einzelnen Gemälde zu imponiren, so hat sie diese Absicht vollkommen erreicht. Der erste Eindruck, den man von der französischen Kunstabtheilung erhält, ist ein vollständig verblüffender. Wohl noch nirgends ist eine solche Anzahl großer Historienbilder an einem Orte vereinigt gewesen. Man wird geblendet von der Fülle ungewöhnlicher, fremdartiger Erscheinungen: eine neue Stoffwelt thut sich vor unseren Augen auf und nur allmählich gelingt es, des ersten bestechenden Eindrucks Herr zu werden und ruhig zu prüfen.

Mit jedem ferneren Besuche *schwächt sich dann der erste Eindruck ab.* Man wird inne, daß das, was uns blendete und verblüffte, auf rein äußerliche Gründe zurückzuführen ist. In keinem Lande der Welt, Italien zur Zeit der Renaissance mit eingeschlossen, ist das technische, rein handwerkliche Gebiet der Kunst mit gleicher Virtuosität und in gleicher Allgemeinheit beherrscht worden, wie jetzt in Frankreich. Es ist das eine Thatsache, die zwar bekannt genug ist, die aber doch immer wieder hervorgehoben werden muß, wenn es gilt, die Superiorität Frankreichs über die übrigen Kulturvölker nach dieser Richtung hin zu erklären. Das Stümperthum, das sich in der deutschen Kunst breiter macht als in jeder anderen, findet in Frankreich absolut keinen Boden. Die technische Bildung ist so allgemein, daß man lange auf den tausend Oelbildern und Aquarellen herumsuchen kann, bis man ein falsch gezeichnetes Glied findet oder einen Maler, der noch nicht als Kolorist sicheren Boden unter den Füßen hat. Leute, deren Arbeiten ein mehr pathologisches als künstlerisches Interesse erregen, giebt es genug, aber nicht einen einzigen, der die Mittel seiner Kunst nicht mit solcher Sicherheit und mit solchem Bewußtsein, um nicht zu sagen: Raffinement, beherrschte, daß er nicht das Recht hätte, an dem großen internationalen Wettkampf Theil zu nehmen.

Wie ganz anders gestaltet sich aber das Urtheil, wenn man die französische Malerei, insbesondere die Historienmalerei auf ihren *geistigen Gehalt* prüft! Da wird das stolze Wort von dem „excellent mouvement d'une renaissance“ kläglich zu Schanden.

Wir machen zunächst die Beobachtung, daß der französische Historienmaler den Zusammenhang mit der Sage, der Tradition, der Geschichte seines Volkes fast ganz verloren hat. Es mag sein, daß die politischen Wirren, welche die dritte Republik bis zur Stunde unaufhörlich beschäftigt und die unerquicklichsten Parteiverhältnisse geschaffen haben, den Historienmalern die weitaus meisten Kapitel ihrer vaterländischen Geschichte unmöglich machen. Der Kultus des absoluten Königthums ist jetzt ebenso verpönt wie die Verherrlichung der Napoleonischen gloire, und nach den Maikämpfen von 1871 hat auch die erste Republik in den Augen des wohlgesinnten Bourgeois bedeutend von ihrem Prestige verloren. Wenn man *Cabanel's* über alle Maaßen langweilige Verherrlichung des heiligen Ludwig, die für das Pantheon gemalt ist, mit einrechnet, kommt etwa ein halbes Dutzend Bilder heraus, deren Stoff der französischen Geschichte entlehnt sind. Zwei davon kommen auf die Rechnung von *J. P. Laurens*, der mit vierzehn umfassenden Kompositionen auf der Ausstellung vertreten ist. Er ist einer von den wenigen Historienmalern Frankreichs, die auf der Leinwand nicht Komödie spielen. Während die meisten seiner Kollegen mit einem hochtrabenden, theatralischen Pathos auftreten, vermeidet er jeden bühnenmäßigen Effekt. Sein Bild aus dem vorjährigen Salon: „Der österreichische Generalstab vor der Leiche des Generals Marceau“, der in den Revolutionskriegen am Rhein fiel, ist vielleicht das einzige Gemälde, das einen begründeten Anspruch auf den Namen eines Historienbildes nach deutschen Begriffen erheben kann.

Im Uebrigen hat die französische Historienmalerei einen ausschließlich *archäologischen* Zug. Es ist bezeichnend, daß die römische Geschichte dabei am meisten ausgebeutet worden ist. Aber die jungen Republikaner spiegeln sich nicht, wie man vermeinen sollte, in den Großthaten der Brutusse und Scipionen, sondern sie blättern in den Annalen der römischen Kaiser, in den Märtyrerlegenden, in den Schriften der Kirchenväter, ja in den Hofgeschichten von Byzanz herum und spüren die abenteuerlichsten und grauenhaftesten Geschichten auf, um sie in riesigen Dimensionen und mit dem Aufwand einer nicht geringen theatralischen Kunst zu schildern. Nichts ist vor ihren Spürnasen sicher: alle Greuelthaten, die in den Sagen des klassischen Alterthums, in den Büchern der jüdischen Könige, in den indischen Heldengedichten, in den verschollensten Chroniken des Mittelalters verzeichnet sind, werden ausfindig gemacht und mit einer Grausamkeit, einem Raffinement wiedergegeben, das ihrer Urheber würdig ist. Die Wände der französischen Kunstabtheilung triefen förmlich von Blut: aller Orten halbverweste Leichen, zerhauene Schädel, abgeschlagene Köpfe, her=

ausgerissene Eingeweide. Die religiöse Malerei reducirt sich fast ausschließlich auf die bekannten Mord- und Todtschlagsscenen der Bibel: David, mit dem Haupte Goliath's, Salome mit dem Kopfe Johannes des Täufers und der barmherzige Samariter, der den über und über mit Wunden bedeckten Fremdling fortbringen läßt. Bouguereau's schöne, wenn auch etwas frostige Madonnen und Henner's trefflicher Leichnam Christi kommen neben solchen aufdringlichen Mordscenen gar nicht zur Geltung. Alles stürmt mit Gewalt auf die Nerven der Beschauer ein, und daher der verblüffende Eindruck, den man zuerst nach Hause nimmt.

Die Vorliebe der französischen Maler für den Orient hat viel dazu beigetragen, ihre Lust an solchen Greuelscenen zu erhöhen. Ein geschicktes Gemisch von Grauen und Wollust wirkt noch pikanter und nervenaufreizender als ein reines Blutbad. Regnault hat mit seiner „Hinrichtung in Granada", die jetzt wieder auf der Weltausstellung zu sehen ist, — man hat den halben Luxembourg ausgeräumt — das Signal zu diesen orientalischen Mordgeschichten gegeben. Am geschicktesten hat J. A. Garnier eine solche behandelt, derselbe, der auf dem diesjährigen Salon eine seiner Zierden, das famose Bild: „Der Befreier des Territoriums", geschickt hat. Er führt uns in den Harem eines Sultans, der neben seiner Favoritin sitzt, welche eben in das Bad steigen will. Im Hintergrunde sieht man eine Sklavin, die das Haupt einer Vorgängerin in der Gunst des Sultans, das auf den Wink der neuen Favoritin gefallen ist, auf einer Schüssel trägt. Im Vordergrunde das nackte schöne Weib, im Hintergrunde das blutige Haupt mit halb geöffneten Augen, in denen ein merkwürdiger, hier nicht näher zu charakterisirender Ausdruck liegt!

Es ist nicht zu verwundern, daß in einer solchen Periode der „Schreckensherrschaft" den französischen Malern der Humor völlig ausgegangen ist. Hie und da leuchtet ein satirischer Blitz aus einer der Nippsachen Vibert's auf — im Uebrigen aber ist die Physiognomie der französischen Kunst auf dem Marsfelde eine sehr griesgrämige.

Wie die Historienmalerei sich von der vaterländischen Geschichte abgewandt hat, so hat die Genremalerei die Fühlung mit dem modernen Leben verloren. Auf keinem der Bilder spiegelt sich der betäubende Glanz und der Lärm des Pariser Lebens wieder, kein Maler hat es der Mühe für werth gehalten, sich an den häuslichen Heerd zu setzen und aus der keuschen Poesie des Familienlebens Gold zu münzen. Hier befinden sich die Pariser Maler sogar im Widerspruch mit ihrem Publikum, das in der deutschen Abtheilung gerade die Scenen aus dem Familienleben besonders auszeichnete. Im Genre herrscht das Kostümbild vor: Meissonier steht natürlich mit seinen siebzehn Bildern an der Spitze, dann folgen Vibert und Worms und dann ein jüngerer Maler, Namens Leloir, der durch eine Serie höchst geistvoll und pikant in Wasserfarben ausgeführter Odalisken verdientes Aufsehen erregt hat.

Auch die Porträtmaler haben seit 1873 keine besonders glänzenden Trümpfe ausgespielt, abgesehen von dem einen glänzenden Gestirne Leon Bonnat's, der alle Rivalen überstrahlt. Wenn man seinen Thiers gesehen, der einen Platz in der salle d'honneur erhalten hat, dann findet man keinen Gefallen mehr an den koloristischen Extravaganzen und Brutalitäten von Carolus Duran, dessen vielbeschrieenes enfant bleu den Mittelpunkt seiner aus zehn Porträts bestehenden Ausstellung bildet. Auch Nelie Jacquemart bleibt weit hinter Bonnat zurück. Sie weiß die geistigen Qualitäten des Individuums nicht mit solcher Schärfe hervorzuheben wie jener treffliche Meister, der sie auch als Kolorist stark in den Schatten stellt. Bonnat am nächsten kommt immer noch Bouguereau trotz seines wächsernen Fleischtons. Von den jüngeren fiel mir nur Mathey auf, der das flott und lebendig gemalte Porträt eines Dekorationsmalers in seinem Atelier ausgestellt hat.

Noch weniger günstig gestaltet sich das Urtheil über die Landschaftsmalerei der Gegenwart. Corot und Daubigny, die, der eine mit zehn, der andere mit neun Bildern vertreten sind, müssen füglich bereits der Vergangenheit gut geschrieben werden. Corot ist ohne Nachfolge geblieben, und das ist mehr erfreulich als zu beklagen, wenn man auf das Unheil blickt, welches die Nachahmer Daubigny's angerichtet haben und noch anrichten. Uebrigens sind die Impressionisten auf dem Marsfelde nur sehr bescheiden aufgetreten. Ich bekenne ehrlich, daß mir die Kleckfereien Daubigny's völlig unsympathisch sind, und wende mich um so lieber zu den poesievollen, anmuthenden Landschaften des leider auch bereits verstorbenen Belly, der namentlich durch seine Bilder mit Thierstaffage uns seinen Meister, Troyon, lebhaft in's Gedächtniß ruft.

Wir finden nirgends so viele Talente unter den Malern wie in Frankreich, wir finden dafür aber auch keine geniale, scharf ausgeprägte Persönlichkeit z. B. eine solche von dem Schlage unseres Menzel, die ihre Zeitgenossen unwiderstehlich mit sich fortrisse. Die Todtenklage, welche der offizielle Katalog in seiner Vorrede angestimmt hat, ist nur zu sehr gerechtfertigt; aber das Frohlocken über eine Renaissance der grande peinture ist entschieden verfrüht.

Adolf Rosenberg.

Kunstliteratur.

* **Von Adolf Stahr's „Torso"** (Kunst, Künstler und Kunstwerke des griechischen und römischen Alterthums) ist soeben (bei Vieweg in Braunschweig) eine zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe letzter Hand erschienen, besorgt von Prof. Dr. W. Gurlitt in Graz, einem Verwandten des Verstorbenen. Der Herausgeber hat sich dabei streng an die von dem Verfasser in seinem Handexemplare angemerkten Aenderungen und Andeutungen gehalten und es sich im Uebrigen zur Pflicht gemacht, dem lebendig und faßlich geschriebenen Buche sein originales Kolorit möglichst zu bewahren. Dasselbe mag namentlich ausübenden Künstlern in dieser verjüngten Gestalt bestens empfohlen sein!

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Historische Ausstellung in Brescia.** Im Athenäum zu Brescia findet gegenwärtig eine Special-Ausstellung statt, welche den Zweck hat, die Entwickelung der dortigen Malerschule vom 14. Jahrhundert bis auf die neueste Zeit durch eine Auswahl der interessantesten Werke derselben zu veranschaulichen. An der Spitze der von dem Athenäum eingesetzten Ausstellungskommission steht Herr G. A. Folcieri. Arbeiten lebender Künstler sind ausgeschlossen.

Vermischte Nachrichten.

B. **Die Staatsgalerie in Stuttgart** ist durch den Ankauf des neuesten Bildes von C. Fr. Lessing bereichert worden. Der Ankauf ist um so erfreulicher, als die sonst so reichhaltige Sammlung noch kein Werk des hochverdienten Meisters besaß. Das Gemälde, eine Landschaft im Charakter der fränkischen Schweiz, gehört zwar nicht zu den besten, die Lessing geschaffen, aber es zeigt in Auffassung und Behandlung durchaus seine eigenartige Darstellungsweise. Eine öde Gegend mit zackigen Felsblöcken und vereinzelten Bäumen, macht durch die dumpfe, gewitterschwüle Luft jenen melancholischen Eindruck, den wir aus den meisten Landschaften Lessing's empfangen. Auch die mittelalterliche Reiterstaffage mit dem wandernden Klosterbruder, die das haideartige Terrain des Vordergrundes belebt, fehlt nicht, und so gemahnt uns das Ganze an die Romantik der alten Düsseldorfer Schule, die bei Lessing aber nie zu krankhafter Süßlichkeit ausartet. Zeichnung und Komposition halten sich auf der Höhe seiner frühern Bilder, die Farbe jedoch ist minder kräftig. Das Gemälde wirkt daher auf den ersten Blick etwas flau, gewinnt indessen bei längerer Betrachtung und ersetzt durch die Stimmung, was ihm an koloristischer Kraft abgeht.

Das Reiterstandbild Friedrich Wilhelm's III., auf dem Heumarkte in Köln errichtet, ist am 17. August von dem Direktor des Hüttenwerks Lauchhammer dem Komité als vollendet übergeben worden. Jeder, der das Denkmal sieht, sagt die Köln. Zeitung, ist des Lobes voll über die glückliche Komposition wie die prächtig gelungene Ausführung. Das Denkmal ist das größte Reiterstandbild auf dem ganzen Kontinent und scheint, so weit die jetzige enge Umhüllung ein Urtheil zuläßt, auch in seinem künstlerischen Werth den berühmten Reiterdenkmalen Friedrich's des Großen und des Großen Kurfürsten in Berlin ebenbürtig zur Seite zu stehen. Die Vollender des Werkes des vorzeitig verstorbenen Gust. Bläser, die Professoren Calandrelli, der die Reliefs komponirt und modellirt, und Schweinitz, der die Seitenfiguren geschaffen, können stolz auf ihren Erfolg sein. Die Zeit der Enthüllung wird wesentlich von den weiteren Fortschritten der Genesung des Kaisers Wilhelm abhängen, der noch immer an der Aussicht festhält, das Denkmal in eigener Person zu enthüllen. Der Uebernahme wohnten u. A. der Ober-Präsident der Rheinprovinz, der Regierungs-Präsident von Köln, der Ober-Bürgermeister der Stadt und der Polizei-Präsident bei; ferner auch die Professoren Calandrelli und Schweinitz so wie der Direktor der Lauchhammerhütte. Das Monument trägt die Widmung: „König Friedrich Wilhelm III. Die dankbaren Rheinlande 1865."

Das Thaulow-Museum in Kiel wurde am 10. August feierlich eröffnet. Die für die Geschichte der Kunst und des Alterthums der schleswig-holsteinischen Lande wichtigen Sammlungen des Stifters haben ein ihrer würdiges Asyl in einem stattlichen, in Ziegelrohbau ausgeführten Gebäude gefunden, welches, in unmittelbarer Nähe des Bahnhofes gelegen, jeden Besucher der im raschen Aufblühen begriffenen Hafenstadt zum Besuche einladet. Thaulow wurde in Anerkennung seiner Verdienste vom Ministerium der Charakter eines Geh. Regierungsraths verliehen.

Monumentaler Brunnen in Bamberg. Der Magistrat von Bamberg macht im Auftrage des k. bayer. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten amtlich bekannt, daß die für Beurtheilung der in Betreff der Errichtung eines monumentalen Brunnens auf dem Maxplatz daselbst eingelangten Konkurrenzarbeiten zusammengesetzte Preisjury unter den eingelaufenen 24 Gypsmodellen und 7 Zeichnungen die mit dem Motto: „Streben ist Leben" versehene, von Herrn Bildhauer und Erzgießer Ferdinand v. Miller in München gefertigte plastische Skizze einstimmig als die beste Arbeit erkannt hat und demzufolge mit höchster Entschließung vom 16. Juli l. Js. dem genannten Künstler die Ausführung des bis 1. Mai 1880 zu vollendenden Brunnens übertragen worden ist. Als die zwei nächstbesten Arbeiten, welche nach dem Programme mit je 400 M. prämiirt werden, wurden von der Jury bezeichnet: a. eine plastische Skizze von Herrn Bildhauer und Professor Heinrich Schwabe in Nürnberg, b. eine plastische Skizze von Herrn Bildhauer Karl Schuler aus Bamberg, z. Z. in Berlin.

Vom Kunstmarkt.

* **Die Auktion der Oelzelt'schen Galerie in Wien**, von welcher bereits in Kürze die Rede war, ist nun für den 18. und 19. November d. J. festgesetzt. Vom 15. Oktober bis 17. November werden die Gemälde im Künstlerhause ausgestellt werden. Der vom Auktionator, Kunsthändler P. Kaeser, ausgegebene reich ausgestattete und mit Radirungen von Klaus geschmückte Katalog umfaßt 92 Nummern, darunter Werke von A. und O. Achenbach, A. Adam, Bürckel, Danhauser, Diaz, Fendi, Gauermann, Knaus, Kurzbauer, Lessing, Makart, Marco, Matejko, Pettenkofen, R. Ruß, Schmitson, Troyon, Vautier, Waldmüller, Willems u. v. A. Nach Eröffnung der Ausstellung kommen wir ausführlicher auf die Sammlung zurück.

Kataloge.

Rud. Meyer in Dresden. Am 23. September Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen etc. (705 Nummern.)

Rud. Meyer (Dresden): Kunst-Lager-Katalog, Abtheilung B. Original-Handzeichnungen, Aquarell-, Gouache- und Oel-Malereien und I. Nachtrag zur Abtheilung A. 1878. Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte etc. (Nunmehr 2542 Nummern.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 328.
Const. Carapanos, Dodone et ses ruines, von P. Gardner. — Royal archaeological institute, von E. Peacock. — The Gerard David in the national gallery, von W. H. J. Weale.

L'Art. No. 190.
L'Architecture au salon de 1878, von A. de Baudot. (Mit Abbild.) — Albert Dürer, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Le congrès international des architectes, von T. Chasrel.

Deutsche Bauzeitung. No. 66.
Einiges von der Pariser Weltausstellung. I. — Zur Restauration des Kaiserhauses in Goslar.

Journal des Beaux-Arts. No. 15.
Belgique: La critique. — Hilaron Eslava †. — Allemagne: Collection von Hirsch. — France: Exposition universelle, von H. Jouin.

Berichtigungen.

Im Leitartikel von Nr. 43 der Kunst-Chronik ist mehrere Male Cabanel irrthümlich statt Carolus Duran als Urheber des für den Luxembourgpalast bestimmten Deckengemäldes genannt; in der Berichtigung auf Sp. 692 derselben Nr. ist das Wort „verfaßt" zu streichen. — In Nr. 42, Sp. 672, Z. 16 v. u. lies: „Ueber" statt: Unter.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen. Achte Sammlung. Bog. 169—178: Kunstgewerbe und Decoration der Renaissance diesseits der Alpen (Schluss). — Bog. 179—182: Kunstgewerbe und Decoration der Barockzeit. — Bog. 183—186: Kunstgewerbe und Decoration der Rococo- und Zopfzeit.

Preis 1 Mark 50 Pf.

Zur Beachtung: Diese Sammlung enthält statt 24 nur 18 Bogen, um die das **Kunstgewerbe** betreffende Abtheilung glatt abzuschliessen. Die beiden folgenden Sammlungen, die den Schluss des Ganzen bilden, werden sich mit der **Geschichte der Malerei** befassen und eine jede aus 30 Bogen bestehen; der Preis wird demgemäss à 2 M. 50 Pf. berechnet.

Früher erschien:

I. Sammlung No. 1—24. Antike Baukunst. Griechische Plastik bis auf Alexander d. Gr. — **II.** No. 25—48. Antike Plastik von Alexander d. Gr. bis auf Constantin; antike Kleinkunst; Aegypt. u. vorderasiatische Kunst; Altchristl. Baukunst und Bildnerei; Kunst des Islam. — **III.** Romanischer Baustil; Gothischer Baustil (1. Hälfte). — **IV.** Gothischer Baustil (2. Hälfte); Mittelalterliche Plastik diesseits der Alpen. — **V.** Architektur u. Plastik der Renaissance in Italien. — **VI.** Italienische Plastik der Renaissancezeit (Schluss); die Architektur und Plastik diesseits der Alpen im 16. u. 17. Jahrh.; Architektur und Plastik des 8. Jahrh. — **VII.** Kunstgewerbe und Decoration bei den orientalischen Völkern, im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance.

Elegante Einlegemappen für Sammlung 1—5, ebenso für Sammlung 6 - 10 sind à 3 Mark zu haben. Prospecte mit Probebogen gratis.

Als **Separatabdruck** aus dem Gesammtwerke „Deutsche Renaissance", herausgegeben von A. Ortwein, ist erschienen:

KÖLN'S

RENAISSANCE-DENKMÄLER.

Aufgenommen und herausgegeben von

G. Heuser, Architekt.

100 autogr. Tafeln in kl. Fol.

Preis cart. 30 Mark.

NÜRNBERG'S

RENAISSANCE-DENKMÄLER.

Aufgenommen und herausgegeben von

August Ortwein.

100 autogr. Tafeln in kl. Fol.

Preis cart. 30 Mark.

Die Geschichte der Malerei von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, herausgegeben von *Alfred Woltmann*. I. Die Malerei des Alterthums, bearbeitet von Prof. Dr. *K. Wörmann*; II. Die Malerei des Mittelalters und der Neuzeit bearbeitet von Prof. Dr. *A. Woltmann*. Mit zahlreichen Holzschnitten. Erste Lieferung (Bogen 1—7) gr. Imp.-Lex. 8⁰ br. 3 M. (Das ganze Werk ist auf 9—10 Lieferungen berechnet, die 2. u. 3. Lieferung werden im September ausgegeben.)

Soeben erschien:

Rudolph Meyer's Kunst-Lager-Katalog, Abth. B,

enthaltend Originalzeichnungen, Aquarelle, Gouache- u. Oelmalereien, nebst I. Nachtrag zur Abth. A., Kupferstiche etc. etc. — Gleichzeitig Katalog zur nächsten

Dresdener Kunst-Auktion,
den 23. Septbr. 1878,

direkt zu beziehen: Dresden, Circusstrasse 39 II, oder durch Hrn. Herrmann Vogel's Buchhdlg. in Leipzig.

Nur wenige Exemplare sind von nachstehenden in meinen Verlag übergegangenen Werken noch vorhanden:

Hassler, K. D., schwäbische Fliese. Mit 21 Farbendrucktafeln. Mit kgl. Unterstützung gedruckt und nie im eigentl. Handel gewesen, bietet die Schrift grosses kunstgeschichtl. Interesse dem Gelehrten u. Künstler. Die feinen Renaissancezeichngn. regen vielfach zu neuen Ideen an. Herabges. Pr. 4 M. 50 Pf. — **Hassler, K. D.**, Studien a. d. Staatssammlg. vaterländ. Alterthümer. Mit 4 Tfln. Herabges. Pr. 1 M. 75 Pf. — **Grüneisen** u. **Mauch**, Ulms' Kunstleben im Mittelalter. Mit 5 Stahlstichen u. 3 Steindr. Das beste kunstgeschichtliche Werk üb. die alte Reichsstadt Ulm. Herabges. Pr. 1 M. 75 Pf.

Heinrich Kerler in Ulm.

Der vollständige Katalog der

Photographischen Gesellschaft,
Berlin,

(enthaltend moderne und classische Bilder, Pracht- und Sammelwerke), mit 4 Photographien nach Becker, Schirmer, Murillo, Rubens, ist durch jede Buchhandlung oder von der Verlagshandlung direct gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien:

ABRISS
der
Geschichte der Baustyle

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.

gebunden in Calico M. 8,75.

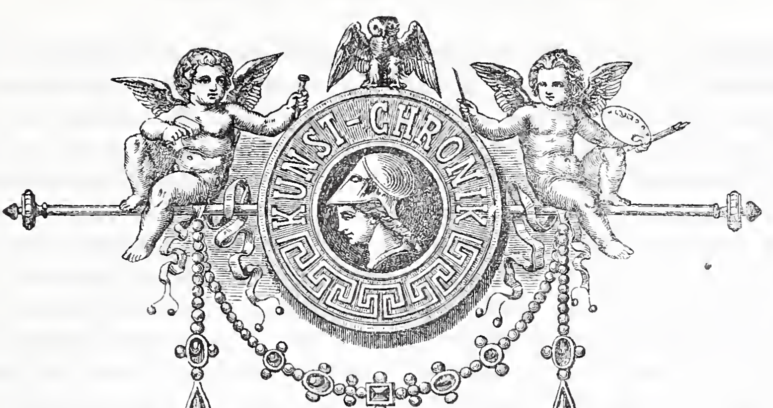
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

5. September



Nr. 47.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das Freiburger Münster und seine Restauration. — Die Exposition rétrospective auf dem Trocadero. (Schluß.) — Korrespondenz: Ulm. — Kunstgewerbliche Gegenstände des Mittelalters und der Renaissance in Holland. — München; Aus Kassel. — Zeitschriften.

Das Freiburger Münster und seine Restauration.

Unter obigem Titel brachte die Badische Landeszeitung in den letzten Wochen einen größeren Aufsatz aus der Feder Rud. Redtenbacher's, dem wir mit Rücksicht auf die Wichtigkeit des Gegenstandes das Nachfolgende entnehmen:

„Ein Korrespondent der Badischen Landeszeitung hat unterm 30. Mai d. J. einige Mittheilungen über die Wiederherstellung unseres Freiburger Münsters gemacht, welche uns zu einer ausführlicheren Besprechung dieses einzig in der Welt dastehenden Bauwerkes veranlassen. Jener Korrespondent ist entzückt über Dasjenige, was seither am Münster wiederhergestellt wurde, vertrauensselig in Bezug auf die weiteren noch zur Ausführung kommen sollenden Wiederherstellungsarbeiten; er zählt die seiner Ansicht nach noch fehlenden Arbeiten auf, sowie diejenigen Bautheile, welche nach seinem Gutdünken entfernt werden müßten, um das Münster in seiner ganzen Reinheit erscheinen zu lassen. Er wendet sich an die Opferwilligkeit der Freiburger, damit „die Münster-Stiftungs-Baukommission ihre mit so edlem Eifer und tiefer Sachkenntniß vorgenommene Münsterwiederherstellung" auch weiter führen könne. Die individuelle Ansicht eines begeisterten Laien über die Sachkenntniß jener Kommission kann jedoch gefährlich auf die große Menge derer einwirken, welche zwar Sinn und Liebe für ein so großartiges Baudenkmal wie unser Münster hegen, aber weder hinreichende künstlerische Fähigkeiten, noch Kenntnisse besitzen, um sich ein richtiges Urtheil über den Kunstwerth des Münsters zu bilden; solche Leute, und sie sind in der Mehrheit, lassen sich durch das voreilige Urtheil kenntnißloser Schwärmer zu Ungunsten unserer Denkmäler der Vergangenheit bestechen. Daß der Herr Korrespondent in allen Punkten vollständig im Irrthum ist, wollen wir zu beweisen versuchen."

Redtenbacher giebt nun eine ausführliche Darlegung der Baugeschichte des Münsters, welche wir an dieser Stelle übergehen können, und fährt dann fort:

„Wer die Baugeschichte des Münsters gegenwärtig hat, wird zugeben müssen, daß seine Restauration eine ganz ungewöhnlich schwierige Aufgabe ist, welche durchzuführen, ungewöhnliche Vorkenntnisse und Studien erfordert. Die Erkenntniß des kunstgeschichtlichen Zusammenhangs dieses herrlichen Baudenkmals mit anderen ist noch keineswegs so klar geworden, wie sie als Grundbedingung einer guten Restauration nothwendig ist; und die richtige ästhetische Würdigung aller Bautheile der verschiedenen, am Münster vertretenen Stilperioden kann nur Seitens eines in der mittelalterlichen Architektur durchaus bewanderten Künstlers erfolgen. Was am Münster zu restauriren ist, kann ohne eine sehr gründliche Untersuchung Seitens der ersten deutschen Autoritäten auf den Gebieten der romanischen und gothischen Kirchenbaukunst gar nicht bestimmt ausgesprochen werden und wie die Restauration durchgeführt werden muß, ist ohne eine Aufnahme, d. h. Vermessung des ganzen Münsters in allen seinen Theilen und das Aufzeichnen derselben im großen Maßstab gar nicht möglich. Erst durch die letztere Arbeit kann ein Künstler, und wäre er selbst der beste, einen so tiefen Einblick, ein so sicheres Urtheil gewinnen, daß er der Wiederherstellung, bezw. der Vollendung dieses herr-

lichen Baues gewachsen ist. Diese Vorbedingungen einer guten Restauration sind aber bis jetzt niemals erfüllt worden. Wenn man Ende des vorigen Jahrhunderts in seinem guten Eifer getrost an's Werk ging und die fehlenden Chorstrebepfeiler auszubauen begann, so gut als man es eben ohne irgend welche kunstgeschichtliche Studien vermochte, die damals überhaupt kein Mensch machen konnte, so ist das verzeihlich; und was von 1780—1813 etwa von diesen Zuthaten am Münster besteht, ist mindestens groß und tüchtig gedacht, wenn auch im Stil vollständig verfehlt. Auch das ist noch erträglich zu nennen, was zunächst nach dieser Zeit dem Chorbau zugefügt wurde und erst mit dem weiteren Fortschreiten des Restaurationswerks bis zum Jahre 1857 werden diese Ergänzungen immer schlechtere Spielereien einer unverstandenen Gothik. Seit diesem Jahre hat die Restauration Gottlob langsame Fortschritte gemacht. Mit welcher Willkür und Unkenntniß der Aufgabe man indessen verfahren ist, dafür spricht schon der Umstand, daß man niemals das Münster aufgenommen hat, trotzdem fast alle Theile desselben schon einmal eingerüstet waren, daß man sich niemals bei irgend einer Autorität im mittelalterlichen Kirchenbau Raths erholt hat, wie dies ja doch selbst die Bauverwaltungen im Mittelalter zu thun pflegten, wenn es sich um wichtige Angelegenheiten handelte, daß man bald da bald dort entfernte oder zufügte, was den zu solchem Meisterwerk weder Berufenen noch Auserwählten gut dünkte. An der Fensterrose des südlichen Querschiffs wurde nicht blos die barocke Malerei des vorigen oder 17. Jahrhunderts entfernt, sondern gleichzeitig auch ein auf der Leibung dieses Radfensters aufgemaltes Ornament, welches, nach noch vorhandenen Photographieen zu urtheilen, entschieden der Erbauungszeit des Querschiffs zuzuschreiben ist. Wenn der Restaurator, der es entfernen ließ, behauptete, dieses Ornament sei ebenfalls barock gewesen, so beruht diese Ansicht doch wohl auf einer irrigen Anschauung und könnte nur dadurch einigermaßen erklärlich sein, daß dieses Ornament in der Barockzeit aufgefrischt worden war und so zu einer Täuschung führte. An den Ergänzungen der südlichen Strebepfeilergruppen wurden nicht nur manche Ornamente geändert — man hat beispielsweise bei einem Fries großer Blätter die Blattnerven weggelassen, welche an den Originalen vorhanden waren, „weil man solche Details von unten doch nicht sehe" — sondern auch eine Auswahl so sonderbarer Kreuzblumen hinzugefügt, daß, wenn diese wirklich genau nach alten Mustern kopirt wären, sie jedenfalls als höchst seltsame Ausnahmsfälle Interesse hätten. Vermuthlich sind sie aber moderne Phantasiegebilde, wie man sie ja in Deutschland so vielfach alten Bauten aufoktroyirt. Neuerdings hat man die Galeriebrüstungen des Mittelschiffs theilweise entfernt und durch abscheuliche Mißgeburten modernen Geschmacks ersetzt. Im Innern hat man, was ganz berechtigt ist, den Anstrich von dem Steinwerk entfernt und so hat der Innenbau entschieden an Würde gewonnen; es darf jedoch nicht verschwiegen werden, daß nicht selten mit der Entfernung der Farbe vom Steinwerk so rücksichtslos verfahren wird, daß nicht blos die ursprüngliche Behauungsweise des Steins und damit eine archäologisch wichtige Handhabe zur Beurtheilung einzelner baugeschichtlichen Probleme verloren geht, sondern auch, daß die Ornamentik durch Abkratzen und Nacharbeiten des Steines leidet. Was die neuerdings wiederhergestellte Malerei an den Gewölben des Mittelschiffs betrifft, so möchten wir sie am liebsten gelten lassen, hätte sich nicht eine außerdeutsche Autorität, von der man sich ein Urtheil erbeten hatte, ungünstig über dieselbe ausgesprochen. Die neuen Versuche der Gewölbemalereien in den Seitenschiffen sind als stilistisch durchaus verfehlte zu betrachten".

„Die Glasmalereien scheinen in den letzten Jahren allmälig in willkürlicher Weise verunstaltet zu werden; was wir wenigstens an sogen. Ausbesserungen zu betrachten Gelegenheit hatten, war durchaus schlecht."

„Von einer vollkommen gelungenen Wiederherstellung im Inneren unseres Münsters zu sprechen, hatte also der Herr Korrespondent kaum eine Berechtigung; ebensowenig hatte er Grund dazu, die modernen, gothisch sein sollenden Altäre und die neuen Wand- und Glasgemälde zu loben. „Die weißen mit Gold bemalten Chorstühle, welche theilweise erst 1828 von Glänz und 1833 von Bildhauer Hausen gefertigt sind", will der Korrespondent restaurirt wissen, dagegen verlangt er die Entfernung der schönen Renaissancevorhalle am südlichen Querschiffflügel, „welche erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angebaut wurde" — er hätte in Lübke's deutscher Renaissance sich über diese Vorhalle besser unterrichten können. — Die „drei geschmacklosen Säulen vor dem Hauptportal, eine völlig mißlungene Arbeit aus dem Anfang des letzten Jahrhunderts, welche Säulen die freie Ansicht an den erhabenen Bau stören", sollen ebenfalls der Purifikationswuth unseres Korrespondenten zum Opfer fallen. Wir wollen den Korrespondenten nicht zu widerlegen suchen, sondern einige Fragen beantworten, welche sich von selbst aufdrängen".

„Wer ist denn Eigenthümer des Münsters, d. h. nicht des Bauplatzes und des Baues, der darauf steht, sondern des Kunstwerkes? Das Domkapitel oder die Münsterstiftungsbaukommission oder die Stadt oder der Staat oder die katholische Bevölkerung des badischen Landes, welche unter dem Erzbisthum steht? Gehört ein solches erhabenes Werk nicht der ganzen

Menschheit oder doch in erster Linie dem deutschen Volke, von dessen ruhmvoller Vergangenheit es beredtes Zeugniß ablegt? Und hat nicht das ganze Deutschland ein Recht auf ein solches Werk und die Pflicht, für seine gute Erhaltung und Restauration Sorge zu tragen? Weiß man in Freiburg nichts davon, daß der Verband der deutschen Architekten- und Ingenieurvereine eine Eingabe an den deutschen Reichstag gemacht hat, damit der willkürlichen Herumpfuscherei an unseren deutschen Baudenkmälern endlich ein Riegel vorgeschoben werde? Weiß man dort noch nicht, was längst in allen Blättern stand, daß ein nicht minder hervorragendes Baudenkmal, die Katharinenkirche in Oppenheim, durch vereintes, energisches Vorgehen von wirklichen Sachverständigen ebenfalls den Händen unfähiger Restauratoren entrissen wurde und daß die Reichsregierung beträchtliche Summen für die Wiederherstellung dieses Baues bewilligt hat?"

„Nun wird man, falls man überhaupt zugestehen will, daß an unserem Münster stets herumgepfuscht und experimentirt wurde, sagen, unsere offene und ehrliche Erklärung sei ebensowohl gegen tüchtige und verdiente Baumeister gerichtet, welche sich mit unermüdlicher Hingebung dem Werk gewidmet, als auch gegen die Münsterbauverwaltung und das Domkapitel, die trotz geringer materieller Mittel den Muth und die Geduld nicht verloren hätten, das Werk zu vollenden; beide Theile hätten Dank verdient, anstatt eines Angriffs in der Presse. Bei aller persönlichen Achtung vor den betreffenden Baumeistern können wir indeß um des schönen Werkes willen nicht auszusprechen vermeiden, daß gerade alle die verfehlten Restaurationsversuche der letzten 30 Jahre an unserem Münster auf *eine* Ursache zurückzuführen sind, auf die feindliche Gesinnung, welche der einseitige und vorurtheilsvolle verstorbene Oberbaudirektor Hübsch gegen den gothischen Stil hegte und allen seinen Schülern einprägte; der Standpunkt Hübsch's mag bei dem damaligen chaotischen Wirrwarr der Baubestrebungen in Deutschland einige Berechtigung gehabt haben, aber heutigen Tags ist er werthlos geworden, die Menschheit geht über die Marotten einzelner, wenn auch noch so begabter und verdienstvoller Zeitgenossen einfach zur Tagesordnung über. Die Grundanschauungen Hübsch's als schaffenden Künstlers sind keine produktive, fördernde, sondern destruktive, negirende gewesen und seine ganze Bauthätigkeit beweist das eher, als daß sie dieser Behauptung widerspricht. Aus der Schule Hübsch's konnte und wird niemals ein guter Restaurator vaterländischer Baudenkmäler hervorgehen."

„So müssen wir es denn als eine bedauerliche Thatsache betrachten, daß man denjenigen Architekten die Uebernahme der Restaurationsarbeiten zumuthete, welche vielleicht selbst die Ueberzeugung hatten, der Aufgabe nicht gewachsen zu sein, — und das ist keineswegs eine Schwäche, wenn man zu bescheiden ist, an einem solchen Kunstwerk sich vergreifen zu wollen — jedoch den Auftrag nicht ablehnen konnten."

„Der Münsterbauverwaltung aber kann man nur dadurch seine Anerkennung ihres edlen Strebens bezeugen, daß man ihr die Wahrheit sagt und diese Wahrheit ist die, daß sie sich auf falschen Bahnen bewegt. Die Bauverwaltung hofft wohl, mit der Ausführung der vier noch fehlenden Chorstrebepfeileraufsätze ihr Werk beendet zu haben, während eine gut durchgeführte Restauration alle neun bestehenden großen Strebepfeileraufsätze ganz oder größtentheils als den Bau verunstaltende Zuthaten zu entfernen hätte, ebenso ungefähr dreizehn Chorfialen, welche die äußeren Strebepfeiler belasten, bevor an eine neue Inangriffnahme der Chorvollendung gedacht werden könnte. Dieser Ausbau des Chores ist dann eine um so schwierigere und delikatere Aufgabe, als nicht nur die verschiedensten Schulen und Meister an dem Chorobertheil sich geltend gemacht haben, sondern weil auch ganz besonders komplizirte Probleme sich aus dem Anschluß des Chores an die alten Theile ergeben; wir erinnern daran, daß die letzten, unvollendet gebliebenen Strebebögen einerseits ohne passende Widerlager sind, andererseits mit einem Treppenthurm in Verbindung gebracht werden müssen, eine ebenso schwierige wie ungewöhnliche Lösung."

„Wollen wir nun andeuten, wie allein eine gute Restauration unseres Münsters zu Stande kommen kann, so wäre unseres Erachtens derselbe Weg einzuschlagen, welchen man bei der Restauration einiger deutschen Dome neuerdings verfolgt hat. Man berufe die ersten *deutschen* Dombaumeister und lasse sich von ihnen nicht nur ein Gutachten über den baulichen Zustand des Münsters feststellen, sondern auch eine Disposition ausarbeiten, nach welcher bei der Restauration vorzugehen ist. Die erste weitere Aufgabe ist eine gründliche Aufnahme des Münsters in allen seinen Theilen. Diese Aufnahme wäre nach den genommenen Maßen in's Reine zu zeichnen, und zwar so vollständig, daß aus den Zeichnungen die wichtigsten Maße nicht nur entnommen, sondern jeder einzelne Theil beurtheilt werden könnte. Auf Grund dieser Aufnahmszeichnungen erst kann ein kunsthistorisch gebildeter, mit den mittelalterlichen Baustilen vollständig vertrauter und in der Restaurationspraxis bewanderter Architekt Restaurationspläne ausarbeiten, um sie mit einem im Großen und Ganzen richtigen Kostenüberschlag, sowie Erläuterungsbericht zu begleiten. Von dem Urtheil der erwählten Autoritäten würde dann zunächst abhängen, ob diese Pläne annehmbar sind

oder der Korrektur bedürfen. Die Ausarbeitung der Pläne im Einzelnen könnte wieder nur von durchaus tüchtig geschulten Kräften durchgeführt werden, welche nicht nur die Detailarchitektur des Mittelalters gründlich können und sie an unserem Münster, sowie mit ihm kunsthistorisch verwandten Bauten studirt, sondern auch für das Durcharbeiten all der vielen Einzelprobleme künstlerische Gaben und hinreichende Geschicklichkeit aufzuweisen haben. Bei diesem Vorschlag zur Güte setzen wir voraus, daß der seither im Dienste der Münsterbaukommission thätige Architekt die Oberleitung der technischen Durchführung des Werkes behielte, während der künstlerische Theil unter der Direktion eines der erwählten Dombaumeister durchgeführt würde. Wenn man freilich eine anerkannte Autorität direkt mit der Aufgabe betrauen würde, so würde diese selbst wesentlich vereinfacht und der angedeutete, umständlichere Weg abgekürzt werden."

„Man wird fragen: wo sollen wir das Geld hernehmen, um so rationell bei der Münsterrestauration zu verfahren? Die Frage beantwortet sich nicht allzu schwer. Wenn man wirklich guten Willen zeigt, dann ist man nicht blos auf die Subsidien der Freiburger Einwohner beschränkt, sondern von ganz Deutschland wird man in seinen edlen Bestrebungen unterstützt, ja selbst der Reichstag und unser ehrwürdiger Kaiser, der schon so manchem deutschen Baudenkmal seine Huld zugewendet hat, werden sich vielleicht zu Geldzuschüssen bereit finden lassen."

„Möchten diese Worte dazu beitragen, daß unser herrliches Münster endlich einmal in der Weise wiederhergestellt und vollendet wird, wie wir sie unserer ehrwürdigen Vergangenheit schuldig sind!"

Die Exposition rétrospective auf dem Trocadero.

(Schluß.)

Ein paar Bronzen des Riccio finden sich auch in dem gewählten Schaukasten des Baron Davillier, eines der feinsten Kenner in Paris: eine kleine Büste von Riccio's eigenem Lockenkopfe, der aus der Medaille auf seinem Leuchter im Santo bekannt ist, sowie eine Anbetung der Könige in kleinem Relief. Schade daß Herr Spitzer seine werthvollen Renaissancebronzen der Ausstellung vorenthalten hat (auch die Sammlung Thiers, ferner die schönen Renaissancebildwerke, welche Herr Timbal noch immer besitzt, und manche andere Schätze im Privatbesitz vermissen wir), unter denen sich ein trefflicher Riccio, ein kleines Reiterstandbild, befindet. Baron Davillier hat auch eine männliche Terracottabüste ausgestellt, die an Kunstwerth — zumal bei mangelhafter Erhaltung — nur zweiten Ranges, aber von hohem historischen Interesse ist als eine der wenigen erhaltenen Büsten der venetianischen Schule aus den letzten Jahrzehnten des Quattrocento. Außer diesem Werke kenne ich nur eine zweite derartige Terracottabüste von außerordentlicher Durchbildung und lebensvoller Wahrheit, die vor einigen Jahren das Berliner Museum erwarb, sowie die köstliche Bronzebüste im Museo Correr zu Venedig, die einem trefflichen Bildnisse des Antonello in Energie der Auffassung gleichkommt. Unter den gleichzeitigen bekannten Bildhauern und Bildwerken Venedig's finde ich keinen Anhalt zur Bestimmung der Meister dieser Büsten. Da ich gerade von dieser, außer in den Grabdenkmalen und dem dekorativem Schmuck der Kirchen Venedig's, sehr spärlich vertretenen Epoche der venetianischen Kunst spreche, so sei hier ein treffliches größeres, leider nicht mit ausgestelltes Terracottarelief der Maria mit dem Kinde im Besitze des Herrn Dreyfuß erwähnt, das in ähnlicher Weise, wie jene Büsten, eine dem Antonello und Giov. Bellini ganz verwandte Auffassung zeigt. Alle die genannten Terracotten sind und waren, im Gegensatze gegen die Terracotten der Florentiner und Sieneser Schule des Quattrocento, nicht bemalt.

Die Ausstellung bietet noch ein kleines flach gehaltenes Bronzerelief derselben Schule, eine Madonna auf dem Throne, von Heiligen verehrt, ganz im Charakter der bekannten Sante Conversazioni von Bellini und seinen Schülern. Dasselbe befindet sich im Besitze des Herrn Eugène Piot, durch dessen Hand eine beträchtliche Zahl der besten Renaissancebildwerke in Pariser Privatbesitz gegangen sind. Sein Schaukasten zeigt auch die beiden Hauptwerke der Abtheilung, zwei sitzende Putten aus Bronze, in Lebensgröße, die ursprünglich Leuchter hielten, ächte und treffliche Arbeiten des Donatello. In ihren vollen kräftigen Formen, ihren runden, fein modellirten Köpfen, mit dem frischen heitern Lachen, erinnern sie an die berühmten Putten von der Domkanzel, jetzt im Bargello zu Florenz, mit der sie auch etwa gleichzeitig — vielleicht einige Zeit später — entstanden zu sein scheinen. Trefflich ist auch eine andere Arbeit des großen Florentiner Meisters, ein kleines Bronzerelief, das Martyrium des hl. Sebastian darstellend, von einer für Donatello seltenen Durchbildung der Bronzearbeit und schöner Gestalt des nackten Heiligen. Dieselbe ist jetzt im Besitz des Herrn E. André. Eine Marmorbüste des jugendlichen Täufers, eine gute Arbeit aus der Werkstatt des Donatello, welche lange Zeit im Bargello ausgestellt war, hat jetzt in Herrn Goupil in Paris ihren Käufer gefunden und ist gleichfalls auf dem Trocadero zur Schau gestellt. In dem Schaukasten des H. Piot ist noch eine mit dem ganzen Namen des Baccio Bandinelli bezeichnete weibliche Marmorfigur in Hochrelief erwähnenswerth, ein

Werk im Charakter der frühen Hochrenaissance, etwa dem Andrea Sansovino verwandt, noch vor jedem Einflusse des Michelangelo. Eine treffliche Bronzebüste des Letzteren, unciselirt und deßhalb doppelt lebensvoll, schreibt H. Piot wohl mit Recht einem bestimmten Schüler Michelangelo's aus seiner späteren Zeit zu — ich weiß augenblicklich aber nicht, welchem. Die Ausstellung zeigt noch ein zweites Exemplar dieses Kopfes von geringerer Qualität, während ein dem Piot'schen mindestens gleichwerthiger Guß sich in der Brera zu Mailand befindet. Leider ist diese einzige gute und allein gleichzeitige Büste Michelangelo's meines Wissens noch in keiner Weise reproduzirt.

Von einem Schüler Michelangelo's, nicht aber vom Meister selbst, ist ein schöner idealer Marmorkopf eines Jünglings. Wie sehr die Pariser Liebhaber bei ihrem Sammeln das Angenehme und Graziöse bevorzugen, mag der Umstand beweisen, daß für diesen keineswegs sehr originellen, etwas weichlichen Kopf, dem Besitzer, Herrn Goldschmidt, der Preis von 50,000 Francs geboten wurde. Für eine öffentliche Sammlung wäre der Erwerb um mehr als den zehnten Theil dieses Preises meines Erachtens zu theuer. — Unter verschiedenen Büsten der Hochrenaissance sei hier gleich einer interessanten Bronzebüste des Antonio da Sangallo, im Besitze des Baron Seillière, Erwähnung gethan, die von des Meisters eigner Hand ist.

Ein neuerer Sammler, Mr. Gavet, hat als Gegenstücke zwei interessante Madonnenreliefs ausgestellt das eine, eine glasirte Terracotta von Andrea della Robbia, die beste Robbia-Arbeit auf der Ausstellung, das andere ein Marmorrelief von Mino da Fiesole. Dieser liebenswürdige Meister ist den Franzosen in seiner graziösen und dabei etwas herben, fast koketten Auffassung, seiner scharfen, naturalistischen Behandlung besonders sympathisch, so daß sie hinter ihm seine hervorragenderen Zeitgenossen, Desiderio, die beiden Rossellini und Benedetto da Majano, zurückstellen.

Das ausgestellte Relief ist eine sehr charakteristische, trefflich erhaltene Arbeit des Meisters, aber keineswegs ein hervorragendes Werk desselben, so daß etwa der Preis von mehr als 30,000 Francs gerechtfertigt erschiene. Das Relief wurde vor etwa drei Jahren, kurz ehe es der jetzige Besitzer erwarb, von Pisa aus für 3700 Francs dem Berliner Museum angeboten, wo leider der Ankauf durch äußere Umstände verhindert wurde.

Nicht wegen großer künstlerischer Bedeutung, aber wegen besonderen kunstgeschichtlichen Interesses darf ich ein unbenanntes Flachrelief im Besitze des Mr. Chatel, das 1877 in der Gazette des Beaux-Arts abgebildet war, nicht unerwähnt lassen. Es stellt Maria mit dem jugendlichen Christus vor in einem Fruchtgewinde, welches weibliche Figuren halten. Typen wie Behandlung lassen deutlich die Hand des Agostino di Antonio di Duccio erkennen, welcher 1463 die Façade des Kirchleins San Bernardino in Perugia vollendete, und von dem sonst nur noch ein Altar in San Domenico (von 1459) bekannt ist. Sein bereits seit Vasari sehr überschätzter herber, von der etwas haltungslosen Gefühlsschwärmerei der Maler Perugia's stark beeinflußter Stil läßt sich nach meiner Ansicht auch in einem irrthümlich dem Pollajuolo zugeschriebenen Flachrelief der Kreuzigung (Bronze) im Bargello nicht verkennen. Auch an der Innendekoration von San Francesco zu Rimini scheint der Künstler mitgearbeitet zu haben, während man ihm sehr mit Unrecht ein Relief am Dome von Modena vom J. 1442 zuschreibt, weil es zufällig auch von der Hand eines Meisters Agostino aus Florenz herrührt.

Von einem außerhalb der Certosa zu Pavia wenig bekannten lombardischen Bildhauer des Quattrocento, von Montegazza, dessen herber Stil leicht in Karrikatur verfällt, sind drei Marmorstatuetten im Besitze des H. Gavet sowie ein reicheres und bedeutenderes Relief im Besitz von H. Courajod auf der Ausstellung vertreten. Ein großes Hauptwerk von ihm besitzt das South Kensington Museum, eine Beweinung Christi.

Eine besondere Anziehungskraft, auch auf das größere Publikum, üben die von H. Spitzer in dem ihm reservirten Raume mit ausgestellten Marmorreliefs, im Ganzen 18 Stück, welche laut der Inschrift den Schmuck eines Grabmonuments des Alfonso d'Este in Ferrara bildeten. Sie datiren vom J. 1508. Schon dadurch wird die Angabe, daß Alfonso Lombardi (geb. 1488) der Urheber dieser Arbeiten sei, sehr unwahrscheinlich. Für den, welcher die ächten Werke des Alfonso in Bologna und Ferrara kennt, widerlegt sich diese Angabe sofort. Schon der erste Blick verweist sie vielmehr in die venetianische Schule, zu den jüngeren Lombardi; und der Vergleich mit dem bezeichneten großen Relief im Santo zu Padua läßt für mich keinen Zweifel, daß Antonio Lombardi, der Sohn und Schüler Pietro's, der Meister dieses Reliefs ist. Hier wie dort zeigt sich dasselbe eigenthümliche, halb moderne, halb antike Schönheitsgefühl in den Körpern und in der Gewandung der Gestalten, wie in dem Reliefstil, der deutlich den Einfluß der damals wol ziemlich zahlreich in Venedig aufgesammelten attischen Grabreliefs erkennen läßt. Auch die zierlichen Ornamente, welche die größere Zahl der Platten ausfüllen, tragen ganz den venetianischen Charakter, wie er namentlich in dem dekorativen Prachtwerk der Lombardi, in S. Maria de' Miracoli zu Venedig, sich zeigt. Doch ist die Behandlung hier schon etwas weichlich, etwas zu unbestimmt; die charaktervolle Naturbeobach-

tung und Stilisirung der Frührenaissanee beginnt durch ein oberflächliches Schönheitsgefühl und den strengeren architektonischen Sinn der Hochrenaissanee bereits verdrängt zu werden. — Es sei hier beiläufig erwähnt, daß zwei größere Altäre im Dom zu Cesena, die ebenfalls deutlich Antonio Lombardi's Stilcharakter zeigen, wenn sie deshalb auch nicht von seiner eigenen Hand zu sein brauchen, von Lübke gleichfalls irrthümlicher Weise dem Alfonso Lombardi zugeschrieben sind.

Ehe ich Abschied nehme von der Ausstellung, will ich — jedoch wahrlich nicht, um die Ausstellung oder die Aussteller irgend zu verkleinern, sondern wegen des besonderen Interesses für das Studium — noch auf einige sehr geschickte Fälschungen hinweisen, die sich selbst in dieser gewählten Ausstellung hie und da eingeschlichen haben.

Daß bei den Preisen, welche die Kunstwerke dieser Epoche jetzt erzielen, die höchst geschickten italienischen Restauratoren und Pastieeiatoren auf diese ihr besonderes Augenmerk richten, ist ja kein Wunder. Ich nenne das Flachrelief einer Madonna (Marmor) im Besitze einer polnischen Edeldame, ein charmantes Terraeottafigürchen einer jungen Florentinerin im Kostüm des Cinqueeento; selbst die interessante Marmorbüste eines Florentiners im Besitze eines Kunsthändlers und früher im Hause eines der ältesten Adligen von Florenz würde ich nicht für eine öffentliche Sammlung zu kaufen wagen. Auch das flache Bronzerelief eines Johannes wird Herr Dreyfuß gewiß nicht lange mehr in seiner gewählten Sammlung dulden. — Zwar ächt aber uninteressanter als diese Fälschungen sind die beiden größten Bronzen der Ausstellung, Baechanten auf Tigern reitend, die den größten Namen, Michelangelo, führen und dem reichsten Manne, Baron Rothschild, gehören. Manierirt und unverstanden in den Formen, karrikirt im Ausdrucke, sind sie nicht einmal amüsant oder nur von dekorativer Wirkung; denn die Bronze wirkt wie Eisenguß. Und dafür hat einer der Rothschilds, die sonst Kunstwerke so vortheilhaft zu kaufen wissen, die Summe von 300,000 Francs gezahlt!

Die Ausstellung der italienischen Medaillen und plaquets, welche die Herren Dreyfuß, Armand, Davillier u. a. hier zu einer Sammlung vereinigt haben, wie sie kein Museum gleich vollständig und in gleich guten Exemplaren aufzuweisen hat, verdient eine besondere Beschreibung und aus der Feder eines Fachmannes, für den ich mich nicht ausgebe.*)

Ende Juli 1878. **W. Bode.**

*) Das in der vorigen Nummer erwähnte Paduaner Bronzerelief im Besitze des Grafen William Pourtalès zu Berlin ist, wie ich mich nach neuer Vergleichung überzeugt habe, zwar sehr ähnlich, aber nicht eine Wiederholung des ausgestellten Reliefs von H. Dreyfuß zu nennen.

Korrespondenz.

Ulm, 8. August 1878.

Es ist sehr erfreulich zu berichten, daß in neuerer Zeit auch hier, neben der Münsterrestauration, ein regeres Interesse für die Instandsetzung und Renovirung der alten Patrizierhäuser und sonstiger Baudenkmale unserer Stadt sich kund giebt. So läßt die Stadt das ehemals Ehinger'sche, später Neubronner'sche Haus in der Taubengasse, das längere Zeit als Schule benutzt wurde, wieder im alten Stil unter der Leitung des Dombaumeisters renoviren und zu einem städtischen Gewerbemuseum einrichten. Das Gebäude wurde in den Jahren 1600—1602 größtentheils neu erbaut; sein damaliger Besitzer war Math. Küchel, dessen Wappen, ein Rad, neben dem seiner Gemahlin, einer geborenen v. Ebertz, einem Eberkopf, öfters an dem Hause angebracht ist. Das Erdgeschoß des Gebäudes enthält schöne gewölbte Hallen, und die oberen Räumlichkeiten zeichnen sich durch ihre reichen Plafonds, schön geschnitzten Thüren mit reichen Beschlägen, einen Kamin mit Figuren u. s. w. vortheilhaft aus. Auch ist noch die alte Hauskapelle mit dem Ehinger'schen Wappen im Schlußstein ihres Kreuzgewölbes erhalten.

Ein anderes der Museumsgesellschaft angehöriges Gebäude, die sog. obere Stube am Markt, einst der Versammlungsort der Patrizier, ist jetzt in seiner alten Façade mit einer Art Sgraffitodekoration vortrefflich wiederhergestellt. Herr Bauinspector **Berner** hat das Verdienst, diese in Ulm einst eingebürgerte Dekorationsweise wieder in Anregung und Ausführung gebracht zu haben. In gleicher Weise wurde das seither als Mädchenschule benutzte Sammlungsgebäude, ein ehemaliges Frauenstift, wieder hergestellt. Ueberhaupt birgt Ulm noch manches sehenswerthe Stück alter Wandmalerei in seinen Mauern, das dem durchreisenden Fremden in der Regel entgeht.

In erster Linie steht das Rathhaus, das einst in seinem reichen Freskenschmuck einen prächtigen Anblick geboten haben mag. Schon seit längerer Zeit ist der Gedanke einer Renovation in Anregung gebracht worden und wir dürfen hoffen, daß in nicht zu ferner Zeit der Gedanke sich verwirklichen wird, da bereits ein Fonds für diesen Zweck angelegt wurde.

Die Wandmalereien wurden im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts ausgeführt und stellen Stoffe aus der Bibel und dem klassischen Alterthum dar, umgeben von reichen gothischen Verzierungen und mit allerlei Sinnsprüchen in der naiven Ausdrucksweise der damaligen Zeit versehen.

Weiter sind noch anzuführen die schon öfter beschriebenen Wandmalereien in einem Gewölbe des ehemaligen Ehingerhofes, jetzigen Gouvernements, an der

Donaubrücke. Die Gemälde sind noch in das 14. Jahrhundert zu setzen und von größtem Interesse, namentlich auch in kostümlicher Beziehung. Die Decke des Gewölbes ist in durchaus teppichartiger Behandlung mit Löwen und Adlern bemalt, und an den Wänden zeigen sich mancherlei humoristische Figuren: je ein Mann und eine Frau mit Hund und Affe, verschiedene Musiker und dergl.

Ferner ist die alte Hauskapelle, im ehemaligen Weckmann'schen Hause, jetzigen Gasthof zum Bären, mit noch gut erhaltenen Wandgemälden, Scenen aus der biblischen Legende und Heilige darstellend ausgestattet. Die Gemälde gehören dem Anfang des 16. Jahrhunderts an und sind von untergeordnetem Werth.

Der hiesige Kunst- und Alterthumsverein, an dessen Spitze früher Prof. Haßler stand und jetzt Kreisgerichtsrath Bazing steht, gehört zu den thätigsten Vereinen Deutschlands und hat sich schon viele Verdienste, namentlich in Sachen der Münsterrenovation erworben. Die Sammlungen des Vereins, im ehemaligen Schuhhause neben dem Münster, bergen manches interessante Stück alter Kunst und werden beständig vermehrt, so daß der hiezu verfügbare Raum längst nicht mehr genügt. Doch ist Hoffnung vorhanden, die Sammlungen, in Verbindung mit dem neu zu errichtenden Gewerbe-Museum, in dem schon erwähnten Lokal aufstellen zu können.

Der Gedanke einer Ulmer Lokalgemäldegalerie ist schon öfters angeregt worden und seit der vorjährigen Jubiläumsausstellung von Neuem in den Vordergrund getreten; leider fehlt eben die Hauptbedingung eines solchen Unternehmens, nämlich ein geeignetes Lokal, und die Väter der Stadt scheuen alle nicht auf das Praktische zielenden Ausgaben.

Schließlich möchte ich noch auf die Kunstsammlungen des Herrn Hauptmann Güger aufmerksam machen, der, ein unermüdlicher Sammler, in kurzer Zeit eine große Anzahl von Gemälden älterer Meister worunter namentlich ein Kupetzky hervorzuheben ist, zusammengebracht hat. **M. Bach.**

Kunstblätter.

Kunstgewerbliche Gegenstände des Mittelalters und der Renaissance in Holland. Der Photograph Mottu in Amsterdam hat in etwa 50 Lichtdruckblättern eine Reihe vorzüglicher kunstgewerblicher Gegenstände des Mittelalters und der Renaissance im Selbstverlag herausgegeben, welche im vorigen Jahre bei Gelegenheit der holländischen Kunstindustrie-Ausstellung zu Amsterdam beisammen waren. Die Freunde des Kunstgewerbes machen wir auf diese Publikation aufmerksam, welche in durchaus gediegener Ausstattung sehr seltene und schöne Werke vorführt, darunter die prachtvollen Renaissance-Grabdenkmäler in Breda und die unvergleichlich schönen Renaissance-Chorstühle in Dortrecht. Herr Mottu, ein Genfer, der schon so manche schöne Publikation über holländische Kunstwerke aus seiner Offizin hat hervorgehen lassen, verdient umsomehr unsere Aufmerksamkeit, da seine Unternehmungslust bei der Gleichgültigkeit der Holländer für Publikationen über die Schöpfungen selbst ihrer eigenen Kunst sehr gedämpft wird, er uns aber das werthvollste Material zu liefern im Stande ist. U. O.

Vermischte Nachrichten.

* **München.** Im nächsten Jahre soll hier eine internationale Kunstausstellung veranstaltet und dann alle vier Jahre wiederholt werden. Der König hat dazu nicht nur seine Genehmigung ertheilt, sondern auch das Protektorat übernommen.

Aus Kassel wird dem Hess. Wochenblatt geschrieben: „Die weltberühmten Anlagen der Cascaden zu Wilhelmshöhe hat noch vor den Kaiserfesten und der Naturforscherversammlung in künstlerischer Hinsicht ein Schicksal betroffen, vor welchem dieselben füglich hätten bewahrt bleiben sollen. Man hat nämlich angefangen, die dort aufgestellten, im Stil der ganzen Anlage gehaltenen Skulpturen zu restauriren, bezw. ihnen einen neuen Anstrich zu geben. Während diese Figuren, trotz oder vielmehr in Folge ihrer Verwitterung, in der Farbe bisher vortrefflich mit der Umgebung stimmten, prangen dieselben jetzt in jener bei Häuseranstrichen so beliebt gewordenen modernen Lehmfarbe, die ihnen, ohne Rücksicht auf die Konturen dick aufgestrichen und wie lackirt glänzend, ihre künstlerische Wirkung völlig raubt und mit den umgebenden Steinmassen den widerwärtigsten Kontrast bildet. Niemals, so lange es eine Bildhauerkunst giebt, ist in ähnlicher Weise verfahren worden. Wir setzen hierbei voraus, daß, wie es allen Anschein hat, die Absicht besteht, den neuen Anstrich der Figuren als den bleibenden zu betrachten. Entgegnet man aber, die Restauration sei noch nicht vollendet, oder obige Farbe sei nur für den Untergrund oder probeweise gewählt, so ist darauf zu bemerken, daß man mit Figuren dieser Art, für die es nur einen richtigen Farbenton giebt, keine Experimente macht, daß man in solchen Fällen obige Farbe auch nicht als Grundfarbe wählt und daß man sie nicht so aufträgt. Im Namen der kunstsinnigen Gründer dieser großartigen Anlage protestiren wir gegen diesen Vandalismus und richten an die zuständige Behörde das Ersuchen, einer Restauration dieser Art, wenn nöthig unter Zuziehung von Sachverständigen, alsbald Einhalt zu thun. Vielleicht gelingt es dann noch einige der einer Restauration allerdings bedürftigen Figuren vor dem Verderben zu retten. Das Schicksal, in Lehm gesetzt zu werden, droht augenblicklich dem großen Pan."

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 67. 68.
Zum Bau der Berliner technischen Hochschule. — Fachausstellung des Gewerbevereins zu Erfurt. — Die Stadterweiterung von Strassburg. — Der Hansa-Brunnen in Hamburg.

Chronique des Arts. No. 28.
Le musée des arts décoratifs au pavillon de Flore, von R. Delorme.

L'Art. No. 191.
Exposition universelle de 1878. La collection de S. A. R. le prince de Galles: Orfévrerie et bijouterie. (Mit Abbild.) — Le musée des arts décoratifs, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Formenschatz der Renaissance. Heft 18.
F. Vavassore: Buchverzierung; Detail von der Façade der Certosa di Pavia; A. Leopardo: Grabdenkmal; Holbein d. J.: Titelbordüre, Entwurf zu einem Gefäss; L. Cranach d. Aelt.: Initialen; H. R. Manuel gen. Deutsch: Landsknecht; Gefäss, von einem unbekannten Meister des 16. Jahrh.; H. Aldegrever: Ornament; H. Vredemann de Vries: Entwurf zu einem Brunnenhaus; Innenseite eines Thores, Nürnberger Arbeit aus dem 16. Jahrh.

Gewerbehalle. Lief. 9.
Oberlichtgitter über einer Hausthüre a. d. 16. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Glasgefässe; Rohrstühle; Schrank; Stählerne Beschläge mit geätzten Ornamenten; Albumdecke; Sgraffito-Ornamente; Serviette für Damastweberei.

Kunst und Gewerbe. No. 34. 35.
Die sogenannten Jamnitzer-Pokale der Goldschmieds-Innung in Nürnberg, von Dr. Stockbauer. (Mit Abbild.) — Stuttgart: Preisausschreiben des Würt. Kunstgewerbevereins. — Nürnberg: Germanisches Museum; Innsbruck: Eröffnung der Kunstgewerbeausstellung; Paris: Eine neue Ausstellung.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

12. September



Nr. 48.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Von der Pariser Weltausstellung. VII. — Das Museo Campano zu Capua. — Inventaire général des richesses d'art de la France. — Die Früchte der neuesten Forschungen des Archäologen Rassam in Assyrien. — Stuttgart: Konkurrenz des württ. Kunstgewerbevereins. — Joh. v. Schraudolph. — Eine neue Metall-Technik; Bildhauer Ludw. v. Hofer; Bildhauer W. Roesch; Stuttgart; Erzherzog-Johann-Denkmal in Graz; Düsseldorf. — Berliner Kunstauktion. — Auktions-Kataloge. — Zeitschriften.. — Inserate.

Von der Pariser Weltausstellung.

VII.

Italien. — Spanien. — Portugal. — Griechenland.

Fehlt der französischen Kunst der nationale Inhalt, so mangelt der italienischen Kunst, vornehmlich der Malerei, der nationale Charakter. Wir begegnen derselben sicheren Handfertigkeit, demselben Durchschnittsmaaß von respektablem Können; aber kein eigenthümlicher Zug verräth uns, wenn wir die italienischen Ausstellungssäle nach den französischen betreten, daß wir Frankreich verlassen haben. Höchstens die Dekoration der Säle, ihre gefällige Ausstattung mit Palmen, Teppichen und Divans und vor Allem der Wald von Marmorstatuen, welche durch die Baumgruppen hindurchblinken. Dafür geht aber ein heiterer, fröhlicher Zug durch die italienische Kunst. Das Hochtragische, das Pathetische scheint völlig ausgeschlossen. Man sieht keine Mordgeschichten, freilich auch keine Arbeiten großen Stils. Ueber das historische Genre scheint man in dem letzten Jahrzehnt nicht hinausgegangen zu sein. Das mag an äußeren Umständen liegen, an der mangelhaften Fürsorge des Staates, vielleicht aber mehr noch an dem Mangel an Talenten mit monumentaler Begabung. Eine Historienmalerei großen Stils kann blühen, auch wenn sie der Staat nicht protegirt. Wir haben das in Deutschland erlebt. In der italienischen Kunstausstellung machen wir jedoch die Bemerkung, daß die meisten Maler leer und fade werden, sobald sie in den Figuren ein gewisses Maaß überschreiten. Der Nippessachenstil ist ihnen wie den Bildhauern jedenfalls der geläufigste.

An einem nationalen Inhalt fehlt es der italienischen Kunst nicht. Unter den 170 ausgestellten Oelgemälden sind etwa siebzig, deren Stoffe und Motive dem italienischen Volksleben, und der italienischen Natur entlehnt sind. Der Landschaftsmaler kennt kaum eine andere Natur als die seines Landes, und der Genremaler greift mit Vorliebe in das bunte, ihn umgebende Leben hinein. Sogenannte historische Genrebilder, die zumeist auf eine Etalage merkwürdiger und glänzender Kostüme hinauslaufen, finden sich äußerst wenige vor, und diese wenigen rühren von Malern her, die ihren ständigen Sitz in Paris haben, mithin für ihre vaterländische Kunst nicht charakteristisch sind.

Leider sind diese in Paris ansässigen Italiener die besten Talente, welche die Malerei ihres Landes aufzuweisen hat. An ihrer Spitze steht A. Pasini, ein Künstler von ungewöhnlicher koloristischer Begabung, dem es gelungen ist, sich selbst unter den Pariser Malern eine hervorragende Stellung zu erobern. Obwohl er seine künstlerische Ausbildung in Italien erfahren hat, ist sein künstlerischer Charakter doch ein specifisch französischer. Er hat eine Serie von elf Bildern aus dem Orient ausgestellt, aus Konstantinopel, Syrien und Kleinasien, Landschafts- und Architekturbilder mit Staffage, die bald mehr, bald minder bedeutsam in den Vordergrund tritt. An pikantem, koloristischem Reiz übertreffen diese kleinen Bilder bei weitem Gérome und die Engländer. Sie finden auf dem ganzen Marsfelde nur Seitenstücke in den geistreichen Aquarellen des Franzosen Leloir, der mit seinen niedlichen Odalisken eine ähnliche prickelnde Wirkung erzielt hat. So wie Pasini das Sonnenlicht, das auf

den Sand und das fahle Grün der Vegetation reflektirt, und den Staub zu malen versteht, hat es nur noch ein zweiter vor ihm gekannt, unser W. Gentz, dessen bewunderungswürdiges Meisterwerk: „Der Einzug des deutschen Kronprinzen in Jerusalem“, das leider von der Weltausstellung ausgeschlossen blieb, uns gerade vor den koloristisch verwandten Bildern Pasini's wieder in Erinnerung kommt. Neue Motive hat Pasini aus dem Orient nicht mitgebracht: seine Stärke liegt in den Lichteffekten, die er mit fabelhafter Delikatesse zu behandeln weiß. Die helle Mittagssonne, die eine felsige Gegend im Libanon beleuchtet, das graue Dämmerlicht, das in den Winkeln eines arabischen Hofes schwebt, das Licht des Abendroths im Garten eines Harems — welche Fülle von Poesie offenbart sich in diesen verschiedenartigen Beleuchtungsmomenten! Diesem Farbendichter gegenüber ist J. de Nittis, ein zweiter in Paris ansässiger Italiener, überdies ein Schüler Gérome's, ein vollkommener Realist, der in einem Dutzend mit photographischer Treue gemalter Bilder das Straßenleben von London und Paris auf dem Hintergrunde der monumentalen Architektur beider Weltstädte schildert. De Nittis reicht bei weitem nicht an die koloristische Begabung Pasini's heran; aber sein malerisches Talent genügt noch, um Probleme zu lösen, wie er sich z. B. eines bei der Darstellung der Canon bridge in London gestellt hat. Man sieht vom Quai auf die dunkle Fluth der Themse herab und über sich das mächtige Bohlengefüge der Brücke. Dampfschiffe sind eben unter der Brücke fortgefahren. Der Rauch, der aus ihren Schloten emporgestiegen, hat sich unter den Brettern der Brücke verfangen, er kämpft noch mit dem feuchten Nebel, der vom Wasser aufsteigt, aber schon findet er einen Ausweg zu dem grauen Himmel, der trübe auf den Dunst der Gewässer und das Menschengewühl herabblickt. Wird hier de Nittis der schwermüthigen Poesie der nebligen Themsestadt gerecht, so weiß er auf der andern Seite auch den fröhlichen Uebermuth des Pariser Lebens zu schildern, besser als die Pariser Maler selbst, die für das pikante Treiben der Avenue du bois de Boulogne oder für das geschäftige Rennen auf dem Pont royal kein Auge zu haben scheinen.

G. Castiglione, der dritte unter den in Paris weilenden italienischen Malern von Bedeutung, arbeitet meist im Genre Meissonier, aber mit feinem Gefühl für den landschaftlichen Hintergrund, mit einer viel farbigeren Palette und mit gefälligerem Arrangement, als es dem großen Kleinmaler beliebt. Er ist in England ebenso wohl zu Hause wie in Italien. Eines seiner Bilder zeigt uns in zahlreichen Figuren die Gefangennahme eines englischen Cavaliers in seinem Park zur Zeit Cromwell's, ein anderes die Promenade eines römischen Cardinals in einem vornehmen Garten und inmitten seiner Günstlinge.

In Italien selbst scheint die Mailänder Schule das Uebergewicht zu haben, qualitativ und quantitativ. Sie schielt nicht so ausschließlich wie die römische und die neapolitanische Schule nach Frankreich; hier kommen auch deutsche, insbesondere Münchener Einflüsse zu erfreulicher Geltung, besonders bei den beiden Induno, von denen der eine, Domenico, eine feierliche Ceremonie, die Grundsteinlegung der Galleria Vittorio Emanuele in Mailand durch den König bei strömendem Regen, mit großem Geschick dargestellt hat, während der andere, Jeronimo, Scenen aus dem Leben der italienischen Gebirgsbauern in der Weise und mit der Gemüthstiefe eines Mathias Schmid schildert. Andere, wie Pagliano und Didioni, sind wieder ganz französisch. Beide haben denselben Stoff, den Abschied Napoleon's von Josephine, mit großem Aufwand von Sentimentalität und farbigen Atlasroben behandelt, ebenso komödiantenhaft, wie die Franzosen die große Historie und das historische Genre zu behandeln pflegen.

Aus dem Gesammturtheil über die italienische Malerei muß ein Maler ausgeschlossen werden, dessen Name zuvor nirgends bekannt war und der seit den ersten Tagen der Weltausstellung um eines höchst geistvollen, originellen Capriccio's willen in aller Munde war, vor dessen Bildern sich tagtäglich eine dichte, bewundernde Menge drängte, F. P. Michetti. Wo und bei wem dieser seltsame Künstler gelernt hat, ist aus seinen Gemälden nicht ersichtlich. Man würde sie auf den ersten Blick für Arbeiten eines japanischen Künstlers halten, wenn nicht die souveräne Behandlung der nackten Körperform und die sorgfältige plastische Modellirung dagegen sprächen. Jedenfalls hat aber der Künstler seine Inspirationen aus der Farbenlust japanischer Kunsthandwerker gezogen, als er sein köstliches Prima vera con amore schuf, das unstreitig das merkwürdigste und geistreichste Bild der ganzen Weltausstellung ist. Es verdient darum eine ausführliche Beschreibung.

Der Rahmen gehört zum Bilde: er ist da, wo er an die Leinwand stößt, mit einem Kranze von spitzen chinesischen Hüten, die plastisch in Gyps aufgesetzt sind, umgeben. Oberhalb des Bildes zeigt der Rahmen plastische Ornamente und Figuren, die leicht in Gyps angedeutet sind und ebenfalls eine braune Färbung erhalten haben. Was sie bedeuten, ist nicht zu enträthseln. Bald glaubt man, Hexen zu erkennen, die durch die Luft reiten, bald schwebende Engel, die ein Kreuz zum Himmel emportragen. In der Luft schwebt die phantastische Gesellschaft jedenfalls: denn auch silberne Sterne sind zwischen sie gesäet. Ein dicker, völlig frei gearbeiteter Rundstab, der mit seinen Klötz=

chen auf den Rahmen gesetzt ist, umschließt dessen innere Seite. Unten sitzen ein paar Vögel und ein Seekrebs, die als Rundbilder gearbeitet sind, auf dieser Stange, während sich oben zwei grünbronzirte Schlangen um den zum Ueberfluß noch mit chinesischen Münzen beschlagenen Stab winden.

Frühling in Japan! Das scheint das Thema des Bildes zu sein, das Jauchzen der befreiten Menschenkinder über das Erwachen der Natur. Ein Hügel an der Meeresküste, über den sich eben erst ein leichter Graswuchs gelegt hat, bildet die Scenerie. Im Hintergrunde dehnt sich das tiefblaue Meer, hie und da von weißen Segeln belebt, und darüber spannt sich ein lichtblauer Himmel, den einzelne, weiße Wölkchen marmoriren. Hinter dem Hügel blicken die weißen Mauern und Kuppeln einer Stadt, die hart am Gestade liegt, hervor. Eine Schaar von jungen Mädchen und Kindern ist aus der Stadt auf den Hügel gezogen, um dort ihre Frühlingslust ungestört auszutoben. Sie haben ihre Oberkleider abgelegt und tanzen, singen und springen in unbändiger Ausgelassenheit umher. Rechts steht ein Mandelbaum in reichstem Blüthenschmuck. Ihn haben die Mädchen bis in seine höchsten Zweige erklettert und wiegen und schaukeln sich jauchzend in den Aesten. In der Mitte des Hügels ist eine große Decke ausgebreitet. Dort tanzt ein Mädchen, den fein modellirten, nackten Oberkörper vom schärfsten Sonnenlicht beleuchtet, andere wälzen sich, nackte Kinder emporhebend, rücklings auf der Decke umher. Links auf einer Abdachung des Hügels, liegt ein halbnacktes Mädchen, auf dessen Oberkörper ein noch blätterloser Baum die Schatten seiner dürren Aeste wirft.

Die Figuren sind kaum eine Spanne groß, aber alle auf das sorgfältigste durchgeführt, mit einer geradezu bezaubernden Grazie und dem feinsten Formengefühl. Man wird von dem Farbenreize förmlich berauscht: das Ganze gleicht, wenn man einen solchen Vergleich riskiren darf, einem Stegreifgedicht an den Frühling, das mit Sonnenlicht und Azurblau geschrieben ist.

Ungleich imponirender als die Malerei tritt die italienische Plastik auf. In richtiger Werthschätzung ihrer Waare haben die italienischen Bildhauer einen großen Theil derselben in der Industrieabtheilung untergebracht. Dort leuchten auf Schritt und Tritt aus hübsch arrangirten Pflanzengruppen die niedlichen Nippesfiguren heraus, die von allen möglichen Ausstellungen zur Genüge bekannt sind. Man weiß, daß jede Figur, jede Gruppe, die sich eine gewisse Beliebtheit erworben, gleich nach Dutzenden von den raffinirten Marmorarbeitern Mailands und Roms angefertigt wird, und wundert sich nicht, wenn man alle die hübschen Sächelchen wiederfindet, die man schon in Wien gesehen hat, Monteverde's Jenner, Barzaghi's Moseskind, Calvi's Othello, Ambrogi's Debardeur, die strickenden und lesenden Mädchen u. s. w. Die monumentale Plastik ist, abgesehen von einigen Grabdenkmälern und einigen allegorischen Figuren für die Façade der Industrieabtheilung, gar nicht vertreten.

Auf eine Aufzählung der verschiedenen Aphroditen, Nymphen, Bereniken u. s. w. kann ich hier verzichten, um so mehr, als sich neuerdings eine stark realistische Strömung in der italienischen Plastik geltend gemacht hat, die unser Interesse in weit höherem Grade fesselt. Der Hauptvertreter dieser Richtung ist Focardi, der nach den Stoffen, die er behandelt, zu schließen, in London lebt. Neben einigen Gruppen aus dem Familienleben des niederen Volkes — eine Frau, die einen schreienden Buben mit dem Badeschwamm bearbeitet, ein Arbeiter, der sein Kind liebkost — hat er eine köstlich erfundene und vortrefflich beobachtete Gruppe aus dem Londoner Straßenleben ausgestellt: zwei zerlumpte Zeitungsjungen, die, der eine den Standard, der andere den Daily Telegraph in der Hand und einen Penny zwischen den Zähnen, in eiligem Laufe herbeistürzen: I am first Sir! Wie da die Röcke und die Zeitungsblätter und die Beine fliegen! Da ist keine Spur von der sentimentalen Eleganz, mit der die Savoyarden, die neapolitanischen Fischerknaben, die Dudelsackspieler und dergleichen Volk von den Italienern dargestellt zu werden pflegen, sondern ein gesunder, frischer Realismus, dem es zwar an Schönheitsgefühl, dafür aber nicht an lebendigster Naturwahrheit gebricht. Die Berührung mit der englischen Kunst, besonders mit den für die illustrirten, humoristischen Blätter arbeitenden Zeichnern ist offenbar auf den Künstler von Einfluß gewesen. Ihm zunächst kommt der Florentiner Ximenes mit einer ähnlichen Gruppe: zwei sich raufende Straßenjungen, von denen der eine den anderen an die Wand drückt und ein kleiner Akrobat, der auf einer Kugel steht, welche sich eine schiefe Ebene hinabbewegt. —

Die spanische Malerei ist im Großen und Ganzen noch abhängiger von Frankreich als die italienische. Selbst der gefeierte Fortuny, von dem eine lange Reihe von Bildern, etwa dreißig an der Zahl, zu sehen ist, war noch nicht so weit gekommen, der Kunst seines Vaterlandes eine neue Bahn zu öffnen. Er war freilich auf dem besten Wege. Sein nächstes Vorbild, Meissonier, hatte er offenbar schon überflügelt. In einem seiner Bilder z. B., in der Assemblée von Amateurs aus der Rococozeit, die eine nackte Schöne bewundern, steckt viel mehr Geist und Laune als in einem halben Dutzend Meissonier's. Fortuny ist nicht bloß Kostümmaler, der sein eminentes koloristisches Talent an glänzenden Gewändern erprobt, er ist auch

Satiriker, und darum dürfen seine Bilder einen höheren Werth beanspruchen als den der geschickten Modellmalerei. Nächst Fortuny gilt sein Schwiegervater Madrazo für den bedeutendsten Maler Spaniens. Doch sind seine Porträts, besonders die weiblichen, ebenso geistlos wie die der Franzosen, denen er die Robenmalerei abgeguckt hat. Mit einer Reihe von religiösen Bildern, die sich selbstverständlich an Murillo anlehnen, ist Monreal y Garcia vertreten. Unter den von Fortuny beeinflußten oder doch in seiner Richtung arbeitenden Genremalern ist Gonzalez de la Madrid zu nennen. —

In Portugal fristet die Kunst ein sehr trauriges Dasein. Das Land hat kaum zwei Dutzend Bilder zusammengebracht, von denen die Mehrzahl nicht der Erwähnung werth ist. Durch ihren Umfang fällt eine Beerdigung Atala's in lebensgroßen Figuren von Duarte, durch sein energisches Kolorit und durch kräftige Modellirung das Porträt eines blinden Mannes von Lussi und durch pikante Frische das Bild einer Ballettänzerin von Bouret auf.

Dagegen besitzt Griechenland in Gysis und Lytras zwei Künstler, die sich eine originelle Ausdrucksweise geschaffen haben und in ihren Stoffen durch und durch national sind. Gysis, ein Pilotyschüler, lebt in München. Die Verlobung zweier Kinder nach griechischem Ritus durch einen Popen, die schon in Deutschland ausgestellt war, ist von feinem Humor durchsättigt. Lytras schildert in einer Reihe von lebendigen, charaktervollen Darstellungen das Leben der griechischen Schiffer und Fischer, Episoden aus der jungen Geschichte seines Landes, Straßenscenen u. dgl. m. Als Landschaftsmaler verdient Perikles Pantazis genannt zu werden. **Adolf Rosenberg.**

Das Museo Campano zu Capua.

Es sei mir gestattet, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf dieß erst im Frühling 1874 eröffnete, aber schon im erfreulichsten Aufblühn begriffene Institut hinzulenken. Dasselbe dankt seine Gründung der „Provinzialkommission für Erhaltung der Alterthümer und Kunstwerke“, an deren Spitze die bewährten Forscher G. Minervini und D. Salazaro stehen, und hat sich unter der intelligenten und unermüdlich eifrigen Leitung seines Direktors Abate Gabriele Janelli seinem Zwecke, ein möglichst vollständiges Bild der Kunstentwickelung in der Provinz Terra di Lavoro vom Alterthum bis zur Neuzeit herab in seinen Räumen zu vereinigen, während der kurzen Zeit seines Bestehens in bedeutendem Maaße genähert.

In den ausgedehnten, zweckmäßig adaptirten Räumen des vom Municipium der Stadt Capua angekauften Palastes der Duchi di S. Cipriano befinden sich nun die epigraphischen Monumente der Provinz, eine aus den Ruinen eines oskischen Tempels bei Capua vetere herrührende höchst interessante Sammlung von über hundert Votivstatuetten und unzähligen anderen Votivgegenständen aus Terracotta und Tuff, antike Skulpturen und Mosaiken aus den reichen Fundstätten des alten Capua und andrer benachbarter Städte, bemalte Vasen, Terracotten, Waffen und Bronzegegenstände, ferner eine werthvolle Münzsammlung mit sehr seltenen Exemplaren, sodann aus dem Mittelalter und der neueren Zeit die Skulpturen und Gemälde der aufgehobenen Klöster der Provinz und außerdem zahlreiche Depositen und Geschenke von Privaten. Was aber dem Institute einen besonderen Werth giebt und sich als eine für Provinzialmuseen sehr nachahmenswerthe Maßregel empfiehlt, ist die Anlage einer mit den Sammlungen verbundenen Bibliothek, in der nicht nur alle Werke der in der Provinz geborenen Autoren, sondern auch alle anderweitigen auf Geschichte, Kunst u. s. w. der Provinz bezüglichen Publikationen gesammelt werden sollen, und die jetzt schon einen nach Zeit, Oertlichkeit und Gegenstand geordneten Bestand von etwa zehntausend Stücken aufweist, unter denen besonders eine vollständige Sammlung von Abschriften aller Pergamente der Capuanischen Archive vom 10. Jahrhundert an hervorzuheben ist, — das Werk des unermüdlichen Fleißes Ab. Janelli's. In einer dritten, eben im Entstehen begriffenen Abtheilung sollen die Bildnisse sämmtlicher Berühmtheiten der Provinz in Gemälden, Stichen, Zeichnungen, Photographien oder Büsten gesammelt und sozusagen in einem heimischen Pantheon vereinigt werden. Ausführliche Besprechungen der antiken Denkmäler des Capuaner Museums finden sich in den Jahrgängen 1876 und 1877 der Revue Archéologique.

C. v. Fabriczy.

Kunstliteratur.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments religieux, P. I. — Province, P. I, fasc. 1—2. Paris 1877—1878. Lex. 8.

Beim ersten Anblick dieses im vorigen Jahre begonnenen Werkes fällt Einem unwillkürlich das Wort des Heilandes vom Thurmbau und dem Ueberschlagen der Kosten (Luc. 14) ein. Wie in aller Welt ist eine solche Arbeit, wenn sie nämlich nicht etwa dem im Prospektus, sondern dem in der Einleitung gegebenen und in den ersten Lieferungen wirklich befolgten Plan treu bleibt, wohl weiter zu führen? Und wenn sie wirklich so fortgeführt wird, wie sie angefangen hat,

so kann höchstens eine sehr jugendliche Generation der jetzigen Abnehmer den Abschluß des Werkes erleben; die ganze mittlere und ältere Generation wird während des Baues darüber hinsterben, selbst wenn — was aber nicht den Anschein hat — das Versprechen, jährlich ungefähr zwei Bände zu liefern, erfüllt werden sollte. Wie weit sich nämlich der Umfang des Werkes erstrecken soll, darüber drückt sich der den ersten Lieferungen beigegebene Prospektus etwas anders aus, als die Einleitung es befagt und die vorliegenden Lieferungen es bieten. Wenn jener nämlich sagt: „Embrassant notre École dans l'universalité de ses oeuvres conservées sur le territoire français, l'Inventaire général des Richesses d'Art comprend les toiles, fresques, tapisseries, statues, bas-reliefs, émaux, miniatures, camées, gravures, médailles, dessins, etc., exposés dans les monuments civils et religieux", so beschränkt er doch offenbar den Inhalt auf die Leistungen der französischen Schule; von dieser Beschränkung sagt aber der von der Kommission des Inventars, also den Leitern und Herausgebern der Arbeit, amtlich aufgestellte Plan nichts; im Gegentheil, er stellt in dem Fragenformular, das sich an die Direktoren der Museen und Bibliotheken, an die Präsidenten der gelehrten Gesellschaften und an die Archivare wendet, den Inhalt dahin fest, daß, was die Museen betrifft, in der Malerei die Gegenstände geordnet werden sollen in französische, italienische und spanische, deutsche und niederländische, englische und schwedische Schulen u. a.; daß ferner die Skulpturen getheilt werden sollen in antike, mittelalterliche, Renaissance- und moderne Werke, und daß dann noch alle Gegenstände der Kleinkünste und des Kunsthandwerks folgen. Und was die kirchlichen Denkmale betrifft, so wird die Ordnung, in welcher die Beschreibung des Gebäudes und seines Inhalts und künstlerischen Schmucks zu erfolgen hat, ebenfalls genau vorgeschrieben. Mit dem Aeußeren wird nämlich begonnen, und zwar mit der Westfaçade und dem Thurmbau, sodann folgen die linke Seite (links und rechts stets vom Beschauer aus verstanden), die rechte Seite, der Mittelthurm, der Chor und der Chorschluß. Das Innere gliedert sich natürlich in Mittelschiff, Seitenschiffe (linkes, also nördliches und rechtes, südliches), Querschiff, Chor und dessen Seitenschiffe und Umgang. Ebenso genau ist die Reihenfolge in der Beschreibung der zweischiffigen Kirchen und der Centralbauten, sowie der etwaigen Krypten, Sakristeien und sonstigen Anbauten bestimmt. Aber, fragt man wohl mit Recht, wo bleiben dann die in den Städten öffentlich aufgestellten Denkmäler der Plastik? Darüber äußert sich weder der Prospektus, noch die offizielle Einleitung der Kommission. Und doch ist es kaum zu glauben, daß eine so wichtige, zahlreiche Klasse von Kunstgegenständen ganz übergangen werden sollte.

Wer diesen in der Einleitung dargelegten Plan genau durchliest und damit den Inhalt und die Behandlungsweise sowie die äußere luxuriöse Ausstattung und den raumverschwendenden Druck der vorliegenden Lieferungen vergleicht, der stellt sich zunächst wohl die Frage, auf wie viele Bände denn etwa das ganze Werk berechnet sein möge. Er erhält aber keine Antwort darauf, aus dem einfachen Grunde, weil die Kommission es sich selber schwerlich klar gemacht hat und klar machen konnte, auf wie viele Bände ihr Werk anschwellen wird. Der erste (aus drei Lieferungen bestehend) enthält nämlich nur etwa die Hälfte der Pariser Kirchen und ihren Inhalt, während die beiden folgenden Lieferungen, die mit der „Provinz" beginnen, die Bibliothek in Versailles, das Museum in Chalons-sur-Saone, die Kirche St. Vincent und das Hospital daselbst, die Kirche St. Sauveur und das Hospiz in Bellesme (Dep. de l'Orne), das Museum in Orleans und das in Montpellier, letzteres noch unvollendet, enthalten. Also ganz wie es der Zufall mit sich brachte, ohne alle geographische Ordnung. Außerdem ist nicht nur jedem einzelnen Gebäude und Museum ein Namenregister beigefügt, sondern jedem Bande — darauf läßt wenigstens der erste schließen — auch ein sehr ausführliches Personen- und Sachregister. So sehr wir auch die Nützlichkeit dieser Register und den darauf verwendeten Fleiß anerkennen, so wünschenswerth wäre es gewesen, wenn hier im Register jedem Künstlernamen eine möglichst genaue Angabe seiner Lebenszeit hinzugefügt wäre, da begreiflicherweise eine Menge von Namen besonders französischer Künstler darin vorkommen, die selbst dem gründlichsten Kunsthistoriker schwerlich bekannt sein dürften und gewiß eine wesentliche Bereicherung für das jetzt im Erscheinen oder vielmehr im Stocken begriffene Künstlerlexikon von Julius Meyer abgeben würden. In dieser Beziehung ist der Leser natürlich dann völlig rathlos, wenn das betreffende Denkmal nicht datirt ist. Im Uebrigen unterlassen es die Kataloge der Museen nicht, zu erwähnen, wo ein Bild zweifelhaften Urhebers ist, und führen hierüber die betreffenden Autoritäten an; aber nicht zu billigen ist die Inkonsequenz, daß Künstler in diesen Katalogen unter ihrem wirklichen Namen, z. B. Vecellio, Zampieri, u. s. w. aufgeführt werden, während sie im Hauptregister unter ihrem gewöhnlichen Künstlernamen Tizian, Dominichino u. s. w. figuriren. Letzteres ist jedenfalls vorzuziehen.

So viel ist aber trotz der in mancher Hinsicht unpraktischen Ausführung des Grundgedankens der Aufstellung eines Inventars der gesammten in Frankreich vorhandenen Kunstwerke, so weit sie der öffentlichen

Besichtigung zugänglich sind, klar, daß dieser Grundgedanke ein gesunder, für uns in Deutschland nachahmungswerther ist. Aber er bedürfte unseres Erachtens bedeutender Modifikationen und müßte in mehr als einer Beziehung anders verwirklicht werden, als es hier geschieht. Die erste, bereits oben berührte Frage ist nämlich die, ob sich das Inventar bis auf die Gegenwart erstrecken soll. Die Frage, so ausgedrückt, müßten wir, wenn das Erscheinen des ganzen Werkes sich auch nur auf zehn Jahre ausdehnt, verneinen; besser wäre es, unsrer Ansicht nach, nicht etwa unser Jahrhundert oder die Zeit seit dem Wiedererwachen der deutschen Kunst ganz auszuschließen, sondern, um Gleichmäßigkeit im ganzen Werke zu erzielen, ein bestimmtes Decennium unseres Jahrhunderts als Endpunkt festzusetzen und dann der Zukunft die etwaige Fortsetzung von jenem Endpunkte an zu überlassen. Die zweite Frage betrifft die Zulassung oder die Ausschließung der Privatgalerien. Daß, wie es auch im vorliegenden Inventare geschieht, die Privatgalerien und Privatsammlungen ausgeschlossen bleiben, ist freilich wegen der Wichtigkeit manches hier zu suchenden Kunstwerks ein Uebelstand, aber wegen der Wandelbarkeit des Besitzers und des Besitzthums doch wohl nothwendig. Die dritte, viel schwerer zu beantwortende Frage ist die, ob denn wirklich, wenn ein bestimmter terminus ad quem, also z. B. die Mitte unseres Jahrhunderts oder das Jahr 1870 angenommen wird, alle Kirchengebäude Aufnahme finden sollen? Doch wohl schwerlich. Aber wo ist die Grenze zu ziehen? Wo hört ein Kirchengebäude auf, als Kunstwerk zu erscheinen? Man sieht, daß die Beantwortung von dergleichen Fragen bis auf einen gewissen Grad dem Ermessen des Einzelnen überlassen bleiben müßte, hierin also unmöglich Gleichmäßigkeit zu erzielen wäre. Jedenfalls aber müßte das Inventar dem Publikum in weniger splendider Ausstattung geboten werden, als es hier geschieht, damit auch für die mit spärlichen Mitteln ausgestatteten Bibliotheken die Anschaffung desselben möglich ist.

Welche Vorarbeiten bereits zur Aufstellung eines solchen Inventars für Deutschland vorhanden sind, brauchen wir ebensowenig anzugeben, wie welche Kräfte dafür in Anspruch zu nehmen wären. Nur auf eine sehr bedeutende Vorarbeit wollen wir hier deshalb hinweisen, weil sie als eine sehr gewissenhafte und umsichtige anerkannt ist, und weil wir die Hoffnung haben, den Beginn einer zweiten Bearbeitung derselben bald zu erleben. Wir meinen Lotz' Statistik der Kunst des deutschen Mittelalters und der Renaissance, die unstreitig in zweiter Auflage bedeutende Bereicherungen erfahren wird. Würde sie hinauf bis in's Alterthum und hinab bis in unser Jahrhundert erweitert, und würden in den Kirchen, Museen und Sammlungen nicht blos die deutschen Kunstwerke erwähnt, sondern auch die nichtdeutschen, so wäre damit das ganze Material seinem wesentlichen Umfange nach gegeben. In manchen Aeußerlichkeiten aber und in der genaueren Angabe des Details könnte sich unser deutsches Inventar das französische zum Muster nehmen.

H. A. Müller.

Kunsthistorisches.

Die Früchte der neuesten Forschungen des Archäologen Rassam in Assyrien sind nunmehr dem britischen Museum einverleibt worden und stellen einen sehr werthvollen Zuwachs zu den Schätzen dieser Sammlung dar. Aus dem eigentlichen Niniveh hat Rassam nicht weniger als etwa 1400 Steine mit Inschriften in Keilschrift zurückgebracht, darunter einige recht werthvolle Platten, z. B. Stücke der Schöpfungsgeschichte. In Nimrud hat Rassam ein ungeheures Gebäude entdeckt, welches, wie es scheint, den Assyriern als Tempel diente, und zwar soll dieser Tempel zu derselben Zeit errichtet worden sein, wie der Tempel Salomonis. In dem Gebäude befinden sich Sitze, ein Altar und Alles, was in jener Zeit zum Kultus gebraucht wurde. Auf dem Berge Belawat hat Rassam einen Tempel aufgefunden, welcher ausschließlich den Göttern und Göttinnen des Krieges gewidmet war. Hier waren in großer Anzahl Trophäen aus den Kriegszügen von Königen aus dem mittleren assyrischen Reiche angesammelt; darunter sind nicht wenige beachtenswerth und interessant. Vor Allem fiel den Forschern eine Bronzesäule in Höhe von mehr als 20 Fuß auf, auf deren Seiten die Einzelheiten eines Kriegszuges aufgezeichnet sind, welcher etwa im 9. Jahrhunderte v. Chr. ausgeführt wurde.

Konkurrenzen.

Stuttgart. Eine interessante Konkurrenz hat der württembergische Kunstgewerbeverein, der überhaupt eine große Regsamkeit entwickelt, ausgeschrieben: es sollen Entwürfe zu einer Musterausstattung für eine Braut aus bürgerlichen Kreisen eingereicht werden. Es sind zu sämmtlichen Möbeln und sonstigen Gegenständen der Ausstattung eines Wohn- und Speisezimmers, eines Besuchszimmers und eines Schlafzimmers Skizzen anzufertigen; auch die Rouleaux und Vorhänge sind zu entwerfen, wogegen von Tischdecken und Teppichen abgesehen werden kann. Die ganze Einrichtung ist im Stil der Renaissance der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts oder der sogenannten modernen Renaissance zu entwerfen; der Gesammtpreis, für welchen die ganze Einrichtung hergestellt werden kann, soll die Summe von 2850 M. nicht übersteigen. Als Preis für die beste Arbeit sind 500 M. bestimmt. Es ist erfreulich, daß hier einmal der Versuch gemacht wird, für den minder gut situirten Bürgerstand eine künstlerisch vollendete Zimmereinrichtung zu schaffen, während die in den letzten Jahren entstandenen zahlreichen Entwürfe und Ausführungen, welche die Kunstgewerbe-Ausstellung in München zeigte und jetzt gerade wieder die Ausstellung in Hannover vorführt, immer nur für die Bedürfnisse der kleinen Minderheit, welche bei Ausstattung ihrer Wohnungen nicht genau zu rechnen braucht, gesorgt haben, während die Pflege künstlerischen Sinnes eigentlich im Bürgerstande bis jetzt zu sehr vernachlässigt worden ist.

Personalnachrichten.

Joh. v. Schraudolph, bisher Professor der Historienmalerei an der Münchener Akademie der bildenden Künste, wurde unter besonderer allerhöchster Anerkennung seiner hervorragenden Leistungen und Verdienste auf dem Gebiete der Kunst, so wie unter Ernennung zum Ehrenmitglied der Akademie in den erbetenen Ruhestand versetzt.

Vermischte Nachrichten.

R. Eine neue **Metall-Technik.** Unter diesem Titel berichtet der „Sammler" über Arbeiten, welche der Berichterstatter in der Ausstellung der Kreis-Muster- und Modell-Sammlung in Landshut sah und welche in einer ganz neuen Dekoration von Metalloberflächen besteht. Es handelt sich um Gegenstände aus Schmiede- und Gußeisen, Messing, Messing- und Eisenblech, die so täuschend wie Gold und Silber verziert sind, daß Jedermann sie nothwendig für ächte Produkte der Tauschirung halten muß. Der Korrespondent des „Sammler" berichtet ferner wörtlich: „Nicht minder schön als die Gold- und Silberverzierungen fand ich die Email in Schwarz, Grün, Roth, Rothbraun, Grau, Meergrün, Dunkel- und Hellbraun. Ganz vortrefflich präsentirte sich namentlich Purpur, Blau, Lila, Braun in allen Abstufungen und ein an die Farbe der alten italienischen Bronzen erinnernder Farbenton. Diese Emailfarben, auf Eisen, Stahl und Messing aufgetragen, haben einen solchen Glanz und dabei einen so warmen, tiefen Ton, daß eine sehr genaue Beobachtung der Gegenstände dazu gehört, um nicht zu glauben, es sei wirkliche, echte alte Bronze. Auch das Grün der antiken Patina ist höchst genau wiedergegeben. Auf alle diese Farben und Emails können nach den mir gewordenen Mittheilungen entweder Gold und Silber mit dem Pinsel aufgemalt und über freiem Feuer eingebrannt oder durch Ueberdruck mechanisch Ornamente von Gold und Silber aufgetragen und eingebrannt werden. Die aufgebrannten Edelmetalle haften so fest auf der Oberfläche, daß sie die Kratzbürste, den Polirstahl und Polirsand ertragen und mit der Gravirnadel oder der Punze weiter dekorirt werden können. Schwarzes Eisenblech und Gußeisen können ohne weitere Vorbehandlung nach diesem Verfahren sofort emaillirt oder mit Gold und Silber behandelt werden, und zwar über freiem Feuer, ohne eine Muffel zu benöthigen; nur muß die Oberfläche rostfrei sein. Der Zunder schadet nicht. Ohne Zweifel wird diese nun vollkommen durchgebildete Technik eine bedeutende Zukunft haben und der Groß- und Klein-Industrie höchst willkommen sein. Namentlich dürften der Brückenbau sowie die Architektur durch Eindeckung von Dachflächen mit so emaillirten Platten aus ordinärem Schwarzblech und durch Verzierung der guß- und schmiedeeisernen Bestandtheile der Gebäude, dann unsere Lampenfabrikanten, Spengler, Bronzearbeiter ꝛc. vielfachen Nutzen aus dieser Technik ziehen. Unsere immer mehr in Gebrauch kommenden eisernen Oefen, Herde und Kamine bieten, wenn sie mit diesen billigen Emaillen verziert sind, nicht bloß dem Roste Widerstand, sondern dienen auch den Gemächern zur Zierde. Aber auch für Thonöfen ist die neue Technik werthvoll, da Schwarz, Grün, Roth, Gold und Silber auch auf Thonwaaren gebraucht werden können; nur müssen letztere im Ofen gebrannt werden. Sicherem Vernehmen nach ist dieses Verfahren, dessen Kernpunkt ein Geheimniß des Erfinders ist, verkäuflich, und werden frankirte Anfragen durch Hrn. Patentanwalt Gugel in München beantwortet." Wir glauben kein Unrecht zu begehen, wenn wir den kunstsinnigen Bürgermeister der alten bayerischen Herzogsstadt, Herrn Gehring, als den Erfinder des in Frage stehenden Verfahrens namhaft machen.

B. **Der Bildhauer Ludwig von Hofer** in Stuttgart, ein Mann von siebenundsiebenzig Jahren, der noch zu den Schülern Thorwaldsen's gehört, hat sich nach Italien begeben, um in Carrara seine große Gruppe „Der Raub der Proserpina" in Marmor auszuführen. Dieselbe wird etwa vierzehn Fuß hoch ohne das Postament und gehört zu den besten Werken des fleißigen Künstlers. Er gedenkt die Arbeit in zehn Monaten zu beendigen, die dann hoffentlich einen würdigen Aufstellungsort findet.

B. **Der Bildhauer Wilhelm Rösch** in Stuttgart, einer der begabtesten Schüler Donndorf's, hat das von dem unlängst gestorbenen Hofmaler Anton von Gegenbaur testamentarisch ausgesetzte Stipendium für eine Reise nach Italien erhalten und wird sich zu seiner fernern Ausbildung dorthin begeben, sobald seine für die Façade des Polytechnikums bestimmte große Statue Keppler's vollendet ist. Obschon keine andern Konkurrenzarbeiten eingeliefert waren, als die Reliefskizze von Rösch, so fand der Lehrerkonvent der Stuttgarter Kunstschule dieselbe doch so preiswürdig, daß sie ohne Bedenken gekrönt wurde. Wir können dies nur billigen, da Rösch durch verschiedene Werke bereits hinlänglich sein Talent bekundet hat. Auch das prämiirte Relief, welches Uhland's Ballade „des Sängers Fluch" darstellt, ist sehr zu loben. Die Komposition zerfällt in drei Theile, zwei kleinere und einen großen. Links zieht der greise Sänger mit dem schönen Jüngling hoffnungsvoll zur Burg, im Hauptfelde sehen wir den König im Begriff, sein Schwert zu ziehen, woran ihn die Königin vergeblich zu hindern sucht, und im Felde rechts erscheint dann der Greis auf der traurigen Heimkehr, den todeswunden Knaben auf dem Rosse mit sich führend. Er erhebt die Hand und schleudert gegen das Schloß den vernichtenden Fluch. Die Anlage ist klar und verständlich, die Gruppirung wohlgegliedert und die geschickt behandelte Skizze würde sich zur sorgfältigen Ausführung in Marmor empfehlen. Die treffliche Büste Mörike's, die Rösch jüngst modellirt, wird nunmehr in Marmor ausgeführt und dann auf einem geschmackvollen Postament in den öffentlichen Anlagen neben dem Garten der Liederhalle aufgestellt, welcher Platz sehr geeignet für ein derartiges Denkmal erscheint.

B. **Stuttgart.** Der Männergesangverein „Liederkranz" besitzt hier ein werthvolles Eigenthum, bestehend in der von Oberbaurath Dr. von Leins erbauten Liederhalle, die neben mehrern kleinen geschmackvollen Sälen einen der größten und schönsten Concertsäle Deutschlands mit einer vorzüglichen Akustik enthält, und einen großen Garten, worin die Modelle der Standbilder Uhland's in Tübingen und Schillers' in Marbach sowie die Büsten von Uhland und Gustav Schwab aufgestellt sind. Am 16. August ist nun auch eine weiße Marmorbüste Franz Schubert's von G. Kietz in Dresden dort enthüllt worden, die ein warmer Kunstfreund, Dr. Otto Elben, dem Liederkranz geschenkt hat. Dieselbe verräth in Auffassung und Ausführung die Hand des bewährten Meisters, dem Württemberg bereits die Statuen von Uhland in Tübingen und Fr. Liszt in Reutlingen verdankt. Das Postament ist mit einer fünfsaitigen Lyra geschmückt, deren Arme aus Schwanenhälsen bestehen, die in Schwanenköpfen endigen und von einem reichen Lorbeer umschlungen sind. Darüber steht als einzige Inschrift der Name: Franz Schubert. Der Wiener Männergesangverein war zu der Enthüllungsfeier herübergekommen und verschönte sie durch seine Vorträge. Aus den Erträgnissen des am selben Abend von ihm gegebenen Konzertes hat er dem Liederkranz die Summe von tausend Mark geschenkt mit der Bestimmung, dafür am südlichen Giebel der Liederhalle ein Frescobild malen zu lassen, welches an den Besuch der Wiener Sänger dauernd erinnern soll.

Das Erzherzog-Johann-Denkmal in Graz wurde am 8. d. M. feierlich enthüllt. Das Monument besteht aus einer geschmückten Terrasse, auf deren Plattform das eigentliche Denkmal errichtet ist. Die im Grundrisse quadratische Terrasse von etwa 6 Fuß Höhe und 8 Klafter Seitenlänge hat an ihren Ecken Brunnen eingeschnitten, welche mit allegorischen Figuren aus Bronze, die vier Hauptflüsse der Steiermark: Mur, Enns, Save und Drau darstellend, gekrönt sind. Die Sockel dieser Figuren enthalten je zwei Wasserspeier-Reliefs, in welchen die Charakteristik der Figuren durch Embleme weiter ausgeführt ist. Auf die Terrasse führen in der Mitte jeder Seite breite Freitreppen. Die Plattform der Terrasse ist an der Stelle, wo die Treppen einmünden, mit einem reichverzierten Gitter abgeschlossen. Auf der Plattform erhebt sich das eigentliche Denkmal auf einem Sockel mit drei Stufen. Das Postament ist aus Bronze, mit einem reichverzierten Kranzgesimse und vier Karyatiden, welche die Wissenschaft, den Eisenbahnbau, die Landwirthschaft und den Bergbau darstellen. Die Gedenktafeln tragen die Widmungsschrift und zwei Sinnsprüche, von Anastasius Grün verfaßt. Vorn: „Ihrem Freunde und Wohlthäter Johann Erzherzog von Oesterreich die dankbare Steiermark." Links: „Ein Fürst in Rath und That schritt er voran die Bahnen des Guten — Wahren — Echten." Rechts: „Unvergessen lebt im Volke, der des Volkes nie vergaß." Die Tafel auf der Rückseite zeigt die Jahreszahl der Errichtung. Auf diesem Postamente erhebt sich die zehn Fuß hohe Statue des Erzherzogs, den von der Schulter gefallenen Mantel um den leicht ausgestreckten linken Arm geschlagen, mit der rechten die Stifterrolle haltend. Die Trep-

penstufen und Wangen so wie die großen Brunnenschalen sind aus Monolithen angefertigt, das Material ist hellgrauer kärntnerischer Marmor. Die Sockel für die vier Flußfiguren so wie die Stufen und der Sockel des Hauptpostamentes sind aus dunkelgrauem geschliffenem Syenit hergestellt. Der ganze Bau steht auf einer Stufe von dunklem Steinberger Marmor. Die Güsse sind mit einer leichten Plattirung versehen, welche, ohne die Bronzefarbe zu decken, doch genügend ist, um die bei neuer Bronze stets störenden Reflexe in den Tiefen zu beseitigen. Das Denkmal ist entworfen und ausgeführt von Professor Franz Pönninger in Wien, von welchem auch die Entwürfe für den architektonischen Theil herrühren. Die k. k. Kunst-Erzgießerei in Wien hat den Bronzeguß ausgeführt.

O. A. **Düsseldorf.** Zwei geistvolle Entwürfe zu Statuen der Apostel Petrus und Paulus sind eben von Prof. A. Wittig vollendet worden. Die Figuren, von ein Drittel Lebensgröße, übertreffen sowohl in der Durchbildung des Gedankens, als in der Ausführung des Details bei Weitem die Ansprüche, welche man an eine Skizze machen kann. Es sind vollendete Statuen in kleinem Maaßstabe. Die beiden Apostel sollen in der Größe von $9^1/_2$ Fuß ausgeführt werden und sind für eine altchristliche Kirche bestimmt. Der erhabene und strenge Stil, in welchem dieselben gearbeitet sind, wird mit den ernsten Linien der Architektur harmoniren, die Herzlichkeit und Wärme aber, welche die Gestalten belebt, sie auch der modernen Anschauungsweise nahe bringen. Beide sind aus einem Guß und doch so charakteristisch verschieden, wie es die beiden Säulen des Christenthums in der That waren.

Vom Kunstmarkt.

|| **Berliner Kunstauktion.** Am 2. Oktober kommt der Nachlaß des Bischofs Wedekin in Hildesheim, seine Kupferstichsammlung, durch Lepke zur Versteigerung. Der Katalog umfaßt über 3000 Nummern. Neben einzelnen guten Kunstblättern aller Schulen sind besonders die reichen Werke von G. F. Schmidt, Wille und Chodowiecki zu erwähnen. Das Werk des letztgenannten Künstlers ist nahezu komplet (es fehlen nach Engelmann etwa 39 Nummern). Dasselbe, drei Mappen füllend und mehr als 1000 Blätter zählend, soll im Ganzen verkauft werden.

Auktions-Kataloge.

Rudolf Lepke in Berlin. Am 2. Oktober Versteigerung der hinterlassenen Sammlung des Bischofs Wedekin in Hildesheim, Kupferstiche, Holzschnitte, Radirungen etc. enhaltend. (3279 Nummern.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 329. 330.
St. Paul's cathedral, von J. T. Micklethwaite. — Loubat and Jaquemart, Medallic History of the United States of America, von Ph. Burty. — International congress on artistic rights. — Mr. Rassam's Assyrian treasures, von Theo. G. Pinches. — Ant. Watteau, Twenty-six drawings, von Fr. Wedmore. — O. Blau, The oriental coins of the museum of the historical and archaeological society of Odessa, von St. Lane Poole. — The Cambrian archaeological meeting.

L'Art. No. 192.
La Saison d'arts à Londres: La royal academy, von J. Comyns Carr. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878: Les beautés du catalogue officiell, von A. Piat. — Le musée des arts décoratifs: Conférence de René Méuard, von T. Chasrel.

Formenschatz der Renaissance. 19. Heft.
Seb. Serlio: Plafond- und Wand-Dekorationen; Bat. del Cinque: Lesepult; Aus A. Dürer's Ehrenpforte des Kaiser Maximilian; H. Burgmair: Der alte Reichs-Doppeladler; H. Holbein: Vorlagen zu Goldschmied- und Juwelier-Arbeiten; Nik. Man. Deutsch: Die vorsichtige Jungfrau; J. F Meister: Druckervignette; W. Jamitzer: Zwei Pokale: Vredeman de Vries: Entwürfe zu Schränken.

Journal des Beaux-Arts. No. 16.
Allemagne: Collection von Hirsch. Tableaux anciens et modernes. France: Les artistes belges a l'éxposition universelle.

Mittheilungen des k. k. oesterr. Museums. No. 156.
Die kunstgewerbliche Ausstellung zu Innsbruck. — Die moderne Kunstindustrie und die Renaissance, von J. v. Falke. — Ein Wort zur Förderung der Holzindustrie im oberen Böhmerwalde.

The Portfolio. No. 105.
Etchings from pictures by contemporary artists VIII: John Pettie „A member of the long parliament," etched by L. Richeton. (Mit Abbild.) — Notes on Edinburgh. IV. New town — town and country, von R. L. Stevenson. (Mit Abbild.) — The schools of modern art in Germany. VI: Berlin, von J. Beavington Atkinson. (Mit Abbild.)

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 7. 8.
Moderne Entwürfe: Thüre aus Eichenholz; Plafond; Weinkühler; Bierglas; Wandschränkchen; Stuhl.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

19. September



Nr. 49.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Hermes des Praxiteles. — Hiltl und Frisch, die Waffensammlung des Prinzen Karl von Preußen. — Akademische Kunstausstellung in Berlin; Ausstellungen in Augsburg; Düsseldorf; Die Statuen für den Wiener Musikverein von Pilz. — Eingesandt. — Inserate.

Der Hermes des Praxiteles*).

Es ist ein großes Verdienst der für die Führung der deutschen Ausgrabungen in Olympia verantwortlichen Gelehrten, daß sie von den gewonnenen Ergebnissen nicht bloß durch regelmäßige Berichterstattungen, sondern auch durch einzelne Publikationen ungesäumte Kunde geben. Nachdem ohnlängst erst der Stand der Arbeiten des Winters 1876/7 durch Veröffentlichung einer zweiten Serie von Photographieen dargelegt worden war, ist als ein weiterer Beitrag kürzlich das vorliegende Heft erschienen. Dasselbe bietet von einem Hauptfunde, welcher hohe Erwartungen rege gemacht hat, von dem am 7. Mai v. J. entdeckten praxitelischen Werke, die erste eingehende Mittheilung, und in lithographirten Umrissen auch ein ungefähres Bild. Man dankt diese Publikation dem persönlichen Antrieb Georg Treu's, welcher schon früher durch scharfsichtige Untersuchungen der ersten Funde sich um die Unternehmung verdient gemacht hat und ihr gegenwärtig, nach dem Abgang Gustav Hirschfeld's, als berufener archäologischer Leiter an Ort und Stelle vorsteht. Die Publikation, deren Text zu Anfang dieses Jahres vor dem Original in Olympia niedergeschrieben ist, deren bildlicher Theil unter Benutzung einer zu unmittelbarer Wiedergabe nicht geeigneten Photographie später in Berlin bewerkstelligt werden mußte, giebt sich ausgesprochener Maßen als eine vorläufige, wie sie denn nichts Anderes beabsichtigen durfte als strict Thatsächliches festzustellen. So wenig als man auf Schlachtfeldern ein Generalstabswerk entwirft, könnte im Laufe verwickelter, vielseitigste Aufmerksamkeit und Geistesgegenwart erfordernder Ausgrabungen ein Versuch wissenschaftlicher Untersuchung am Platze sein, wie verlockend er sich auch einem Sachkundigen unter Umständen darbieten möchte. Diesen vorläufigen Charakter des Mitgetheilten aber wird sich kein mit den Schwierigkeiten ähnlicher Arbeitslagen vertrauter anders als unter lebhafter Anerkennung des Ermöglichten vergegenwärtigen können.

Im Heratempel von Olympia beschreibt Pausanias als ein Werk des Praxiteles einen Hermes aus Marmor, der den Dionysosknaben trägt. Von diesem Werke ist in der Cella des Heiligthumes — dem von Osten eintretenden zur rechten Hand, zwischen der zweiten und dritten Säule des nördlichen Schiffs — der untere Block der Basis in situ und vor demselben, auf dem Gesicht liegend, der größte Theil der Skulptur wohlerhalten aufgefunden worden. Die Skulptur ließ sich durch einzelne später an andern Orten entdeckte Stücke vervollständigen, und die Hoffnung ist wohl nicht ganz abgeschnitten, daß fernerhin noch andere Theile zum Vorschein kommen. Gegenwärtig fehlen an der Figur des Hermes der erhobene rechte Unterarm und die beiden Unterschenkel vom Knie an mit der Basisplatte und einem Theile des Baumstammes, der als Stütze diente; an dem Dionysosknaben der Kopf, die Mittelpartie des rechten Arms

*) Hermes mit dem Dionysosknaben, ein Originalwerk des Praxiteles gefunden im Heraion zu Olympia. Im Auftrage der Direktion für die Ausgrabungen in Olympia herausgegeben von Georg Treu. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth, Architektur-Buchhandlung, 1878. 13 S. u. 2 Taff. Fol.

und der ganze linke Arm. Das Werk ist nicht beträchtlich über Lebensgröße gearbeitet. Der Gestalt seines spätern Ideals entsprechend zeigt sich Hermes unbekleidet, in voller jugendlicher Schönheit. Er stand auf dem rechten Beine, in ähnlicher Haltung wie der Antinous vom Belvedere, an den er auch sonst vielfach erinnert, den Fuß des (linken) Spielbeines etwas zurückgesetzt. Sein linker Arm, im Ellenbogen rechtwinklig nach vorn gebogen, ruht auf einem Baumstamm, den ein malerisch herabfallendes Gewand bedeckt; die geschlossene Hand hält ein schwach cylindrisches Attribut, vielleicht den Heroldsstab. In der Beuge dieses linken Arms sitzt der jugendliche Dionysos, knabenhaft klein gebildet, die Beine mit einem besondern Gewandstück umhüllt, der Brust des schützenden Gottes zugewandt. Indem er an der linken Schulter desselben sich mit der rechten Hand festhält, scheint er den fehlenden linken Arm nach einem Gegenstande — etwa einer Traube, wie Hirschfeld ansprechend voraussetzte — erhoben zu haben, welche die Rechte des Hermes ihm in der Höhe entgegenhielt: ein höchst lebendiges, offenbar mit großer Gefälligkeit durchgeführtes Motiv, wie es sehr verwandt in einem Relief des Mannheimer Antiquariums sich wiederholt, welches gegenständlich, namentlich was die Haltung des Knaben betrifft, unter den erhaltenen ähnlichen Werken am treusten zu entsprechen scheint. Der rechte Unterarm des Hermes, oberhalb der Stirn etwa horizontal angehalten, mag beim Falle der Statue vom Postament Ursache gewesen sein, daß das Gesicht des Hermes sich unversehrt, ohne irgend eine Verletzung selbst der Nasenspitze, erhalten konnte.

Aus dem Gesagten erhellt ohne Weiteres das Außerordentliche des ganzen Fundes. Nach früheren Enttäuschungen freut man sich doppelt der Bedeutung, die er für künstlerische und wissenschaftliche Studien zu gewinnen verspricht. Diese Bedeutung freilich gegenwärtig zu verfolgen, nach den verschiedenen Richtungen, in denen neue Aussichten sich eröffnen, wäre hier kaum der Ort und ist keinesfalls schon an der Zeit, da billiger Weise das Eintreffen der ersten bereits in Angriff genommenen Gipsabgüsse abzuwarten ist, welche allein genauere eigene Vergleiche ermöglichen können. Aber für fernere Untersuchungen, welche in diesem Falle rasch auftauchen und sich mit voraussehendem Gewinne ausbreiten werden, möchte ich in kurzer Begründung eine noch nicht aufgeworfene Vorfrage stellen, deren Erledigung, wenn ich recht sehe, für die kunstgeschichtliche Würdigung des neuen Fundes von Belang ist.

Das unvergleichlich fruchtbare Leben der Kunst auf griechischem Boden und seine erstaunliche Dauer, die es jahrhundertelang wie gefeit gegen Abnahme und Verfall, mit frischen Trieben nach immer neuen Seiten ausgreifend erscheinen läßt, wird historisch begreiflicher, wenn wir in ihm, wie in der Ausübung so vieler anderer Thätigkeiten bei den Griechen, wohlthätig das Element der Familientradition walten sehen. Ist es naturgemäß in einfachen Zeiten, daß der Sohn dem Vater auch in der Wahl des Berufes folgt, so scheint sich auf eine Fortsetzung dieses Verhältnisses von Geschlecht zu Geschlecht wie zum Lohn ein besonderer Segen zu häufen. Handgriffe, technische Erfahrungen, mühsam erworbene Kenntnisse, die der Ausübende im Bewußtsein ihres Werthes zuweilen wie ein Geheimniß hütet, persönliche Beziehungen und materielle Vortheile eines angesehen alten Geschäftsbetriebes gehen uneingeschränkt auf den natürlichen Nachfolger über, wie eine positive Hinterlassenschaft seine Existenz erleichternd. Jene eigenthümliche Auffassung der Welt, aus der das Schaffen des Künstlers fast wie eine Nothwendigkeit entspringt, ist ihm von Kind an einheitlich eigen; aus übernommener Ehre erwächst ihm ein gewaltiger Sporn für neue Thätigkeit; unbewußt und ungewollt bildet sich ihm das speciell entwickelte Talent des Vaters an. Wenn irgendwo möchte man im Künstlerberufe glauben, daß Vererbung nicht bloß Erhaltung sondern zeitweise Steigerung der Kraft bedeute. Urkundliche Bereicherungen, welche die griechische Künstlergeschichte in den letzten Decennien erfahren hat, lassen dieses Sachverhältniß immer deutlicher zu Tage treten. Wie lückenhaft auch die Ueberlieferung ist, über die wir verfügen, so bietet sie doch schon jetzt mehr als eine Künstlergenealogie; in manchen anderen Fällen läßt sich ein Familienzusammenhang mit Grund voraussetzen, und es ist gewiß keine zufällige Fügung, daß wir in einem solchen Zusammenhange mitunter den ersten Namen begegnen. So gehört Praxiteles nachweislich einer in Athen ansäßigen Bildhauerfamilie an. Einer schwerlich bedeutungslosen Spur der Ueberlieferung zufolge war sie aus dem marmorreichen Paros gebürtig. Generationen hindurch hat sie dann in Athen den glänzenden Ruhm vorbereitet und an dem glänzenden Ruhme mitgewirkt, welcher wie immer und überall untergeordneteres Verdienst verdunkelnd sich für die Nachwelt in ihrem größten Vertreter vereinigte.

Obschon wir von dem Leben des Praxiteles wenig chronologische Daten besitzen, so reicht doch das Beglaubigte mit Sicherheit hin, die Höhe seiner künstlerischen Thätigkeit gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts, etwa 370—350 v. Chr. anzusetzen, nahezu ein Menschenalter vor Lysippos, dem Bildhauer Alexander's des Großen. Ein Sohn des Praxiteles, Kephisodotos, war mit einem anscheinend jüngern Bruder Timarchos Erbe der praxitelischen Kunst. Ein älterer Kephisodotos, der Meister der berühmten sogenannten Leukothea (Eirene und Plutos) in der Münchener

Glyptothek, ist neuerdings als Vater des Praxiteles erwiesen. Danach haben die Namen Kephisodotos und Praxiteles, vielfacher griechischer Familiensitte entsprechend, zwischen Vater und Sohn gewechselt. Diese Thatsache ist von Wichtigkeit. Sie berechtigt zu der weitern, auch an sich durch glaubwürdige Gründe anderer Art unterstützten Annahme, daß ein älterer Bildhauer Praxiteles, von welchem Pausanias in Athen eine Gruppe (Demeter, Kore und Iakchos) anführt mit einer Künstlerinschrift in attischen Buchstaben, welche vor Eukleides (403 v. Chr.) in Gebrauch waren, Großvater des Praxiteles gewesen sei. Ein jüngerer Bildhauer Praxiteles, den die Scholien zu Theokrit bestimmt unterscheiden und in die Zeit des Königs Demetrios setzen, derselbe Künstler ohne Zweifel, welchem der um 287 v. Chr. verstorbene Theophrast testamentarisch die Ausführung einer Porträtstatue in Athen übertrug, ist dann dem Abstande der Jahre entsprechend wahrscheinlich als Enkel des Praxiteles zu betrachten. Noch in römischer Zeit lernen wir aus attischen Inschriften zwei Bildhauer als Träger des berühmten Namens kennen. Beide waren für öffentliche Ehrendenkmale beschäftigt, welche der Staat römischen Gönnern errichtete: ein Praxiteles, der eine Statue des Cajus Aelius Gallus, des Präfecten von Aegypten in den Jahren 26—24 v. Chr., ausführte und ein späterer, der ein Porträt des Proconsuls Cn. Acerronius Proclus (Consul d. J. 37 nach Chr.) arbeitete. Auch diese beiden Künstler also stehen in einem zeitlichen Abstande, welcher dem Verhältniß von Großvater und Enkel entsprechen könnte. Danach ergiebt sich — von den letztgenannten abgesehen — theils sicher, theils wahrscheinlich als Stammbaum der Familie:

1) vor 403 v. Ch. der gleichnamige Großvater des Praxiteles, Meister einer Gruppe in Athen mit Künstlerinschrift in altattischen Buchstaben;
2) zu Anfang des vierten Jahrhunderts der Vater des Praxiteles, Kephisodotos, Meister der sogenannten Leukothea und anderer Werke in Athen;
3) gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts Praxiteles;
4) in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts der Sohn des Praxiteles Kephisodotos, als Bildhauer thätig mit seinem Bruder Timarchos;
5) um 300 v. Ch. der gleichnamige Enkel des Praxiteles, Zeitgenosse des Theokrit und Theophrast.

Ein so häufiges Vorkommen eines und desselben Künstlernamens an einem Orte verpflichtet sicherlich zu einer Prüfung jedes einzelnen Falles, wenn er in der Ueberlieferung ohne nähere Unterscheidung auftritt. Diese Verpflichtung verschärft sich der zuverläßigen aber nur allzuoft wortkargen Berichterstattung des Pausanias gegenüber. Beispielsweise danken wir seiner Periegese die Kenntniß vieler polykletischer Werke; nur bei einem aber hat er deutlich den ältern Polyklet von dem jüngern Polyklet geschieden. Die Vertheilung der einzelnen Werke auf den einen oder den andern Polyklet muß daher theilweise durch Schlußfolgerungen vollzogen werden und bleibt wie begreiflich mehrfach unsicher. Pausanias hat auch das Werk des ältern (vermuthlichen Großvaters) Praxiteles in Athen ohne ausgesprochene Unterscheidung der Namen angeführt, so daß dasselbe trotz der chronologischen Unmöglichkeit bis heute unter die Arbeiten des großen Praxiteles gezählt werden konnte. Pausanias zeigt überhaupt nirgends, daß er mehr als einen Träger dieses Namens kenne. Auch von dem im Heraion zu Olympia aufgefundenen Werke sagt er ohne erläuternden Zusatz, daß es von Praxiteles herrühre. Mag er diese Angabe aus einer Künstlerinschrift, die wir mit den oberen Theilen der Basis von den weiteren Ausgrabungen noch erwarten könnten, selbst entnommen, einer älteren Periegese entlehnt oder aus mündlicher Lokaltradition erfahren haben, gleichviel: nach den angeführten Thatsachen ist es nicht bloß zuläßig, sondern geboten, zu fragen, auf welchen Praxiteles sich jene Angabe beziehe. In erster Linie wird das Werk selbst darüber zu entscheiden haben, da anderweitige ergänzende Nachrichten aus dem Alterthum nicht vorliegen.

Die eingehenden Beobachtungen Georg Treu's, welche die Gewähr einer anschaulichen Folgerichtigkeit in sich besitzen, stellen außer Zweifel, daß die wiedergefundene Statue ein Original des vierten Jahrhunderts ist. Als attisch giebt es sich, bei einer Schönheit, deren ungewöhnlichen Eindruck man der empfundenen Schilderung willig glaubt, durch eine gewisse geniale Ungleichmäßigkeit der Durchbildung zu erkennen, welche theilweise durch hinzutretende Färbung, auch wohl durch Berechnung auf die Beleuchtungsverhältnisse des Aufstellungsortes sich erklären mag, im letzten Grunde aber, um es ungefähr mit einem Worte zu sagen, aus dem Temperamente des Atheners zu verstehen sein wird. Praxitelisch ist die Gesammtanlage der Figur. Das anmuthige Anlehnen an einen Baumstamm, die weiche Ausbiegung der einen Hüfte, der graziös über den Kopf erhobene Arm, sind Züge, welche der Meister, dem zuerst und vor Allem zarte Schönheit gelang, mit besonderer Vorliebe verwerthete. Proportion und Haltung des im Arm sitzenden Kindes wiederholt sich auffallend genau in dem Werke, das wir von Praxiteles' Vater Kephisodot besitzen. Von demselben Kephisodot kennt Plinius einen Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens — gewiß ein verwandtes Motiv, das man sich mithin als einen Lieblingsgedanken, als eine Art traditionelles Eigenthum

der Künstlerfamilie vorstellen möchte, wie es griechischer Weise überall natürlich ist, nicht sowohl im Suchen des Mannigfaltigen als in aufsteigenden Wiederholungen die Vollendung zu erstreben. Zu alledem nun die ganze reizvolle Frische der Arbeit, eine sicher mit vollem Recht gepriesene Virtuosität in der Behandlung des Materials, die wie eine urkundliche Bestätigung erscheinen kann für die allgemeine Bewunderung, welche im Alterthum gerade die Marmortechnik praxitelischer Werke hervorrief. Es ist nicht zu verkennen, es liegen mehrfach gewichtige Momente vor, welche den nächsten natürlichen Glauben an ein Werk des großen Praxiteles befürworten können. Und dennoch bleibt in dem Gesammteindruck, den man erhält, ein irrationaler Rest, der sich dem Wunsche einer rückhaltlosen Zustimmung nicht fügen will. Den von praxitelischer Kunst gewonnenen Vorstellungen, (mit denen eine Figur etwa wie der schöne Hermes der Uffizien, No. 501 des Verzeichnisses von Dütschke harmoniren würde) scheint die künstlerische Formengebung als solche zu widersprechen. So weit man jetzt sehen kann — und die Beobachtungen Treu's finden sich damit in voller Uebereinstimmung — ist sie in wesentlichen Dingen nicht praxitelisch, sondern lysippisch. In dieser befremdlichen Thatsache spitzt sich ein kunstgeschichtliches Räthsel zu, welches eine verständlich einfache Lösung verlangt.

Frappirend ist Treu erschienen „die Uebereinstimmung des praxitelischen Hermes mit dem Apoxyomenos (des Lysipp) in der Behandlung einzelner „Theile, namentlich in Hals und Brust. Abgesehen „von den verschiedenen Proportionen trennt beide oft „nur das Bestreben des Lysipp nach einer magereren „Bildung und bestimmteren gegenseitigen Begrenzung „der Muskeln, das vielleicht auch mit den Anforderungen der Erztechnik zusammenhängt." Und weiter: „Geht man den Formen des Kopfes im Einzelnen „nach, so erstaunt man wiederum über die frappante „Uebereinstimmung in der Bildung der meisten Theile „mit dem Apoxyomenos: der Einschnitt, welcher die „Stirn in der Mitte theilt, die Buckel über dem Ansatz der Nase, die bewegte Bildung der Augenknochen, „der Umriß der Wangen und die Oeffnung des „Mundes — alles kehrt beim Apoxyomenos „wieder, nur magerer, beweglicher, prononcirter, so „daß man unwillkürlich auf den Gedanken kommt, Lysipp habe sich die praxitelischen Köpfe zum „Vorbild genommen und sie nur mit der Absicht „auf ein bewegteres Formenspiel und schärfere Bezeichnung umgestaltet."

Ob die Lösung, welche in diesem Gedanken läge, das Richtige trifft? Ob es vorstellbar ist, daß eine dem Antinous vom Belvedere „in der Stellung, den Umrissen und Proportionen" entsprechende Figur beispielsweise mit dem Sauroktonos zusammengehen und sich als einer und derselben Künstlerhand angehörig erweisen könnte? Ob es vorstellbar ist, daß eine so frei den Anforderungen des plastischen Stils sich entziehende malerische Behandlung des Haupthaars, neben der ein Apoxyomenoskopf sich fast alterthümlich ausnimmt, vor Lysipp dagewesen sei? Die Ueberraschungen von Olympia üben in der nicht immer leichten Pflicht, an neuen Thatsachen umzulernen. Aber daß der neugefundene Hermes von der Hand des großen Praxiteles herrühre, wäre nach Maßgabe unserer Ueberlieferung doch erst eine noch zu erweisende Thatsache. Eine so reine, in sich zusammenhängende, verhältnißmäßig vollständige Vorstellung, wie sie nicht aus dehnbaren Kunsturtheilen der antiken Literatur, sondern an erhaltenen sichern Monumenten von den Eigenthümlichkeiten lysippischer Kunst gewonnen worden ist, kann nicht wohl ohne Weiteres als ein Aufzugebendes dastehen. Wenigstens so lange nicht, als ein Anderes daneben denkbar ist, was mit dem wie immer erweiterungsfähigen bisherigen Wissen, welches folgerecht erworben wurde, im Einklang stände.

Wie, wenn das neugefundene Werk, was nach dem Wortlaute und der Art des Pausanias vollkommen möglich ist, von dem jüngern Praxiteles herrühren sollte? Einem Künstler, der als jüngerer Zeitgenosse oder unmittelbarer Nachfolger des Lysipp unter dem Einflusse von dessen bahnbrechenden Neuerungen stehen konnte und zu einer Zeit, in der die einzelnen Schulen rasch und vielseitig mit einander in Berührung kamen, sicherlich gestanden haben wird? Der die künstlerische Formengebung und das kanonische Schulideal des Lysipp sich bis zu einem gewissen Grade aneignete und mit der Praxis der eigenen Schultradition verschmolz? Mit dem sich eine neue Kunstrichtung erschlösse, in der mit einem Male dann für eine ganze Reihe späterer Skulpturen, in denen praxitelische und lysippische Elemente mehr oder weniger einheitlich sich mischen, der geschichtliche Ursprung und das stilistische Verständniß zu finden wäre?

Es dürfen vorerst nur Fragen sein, die sich aufdrängen. Aber ich meine, sie sind nicht abzuweisen. Leider wird die nöthige Unbefangenheit der Untersuchung jetzt für Viele zerstört sein. Die Urheberschaft des großen Praxiteles erscheint als das allein Denkbare hingestellt; und wer glaubte nicht lieber, hielte nicht lieber fest an dem, was er von Herzen wünscht? An ein anderes, zunächst ebenso wohl denkbares ist gar nicht erinnert worden. Dies Versäumniß, so begreiflich es ist, muß nachgeholt werden. Es gilt jetzt, vorurtheilsfrei beide Möglichkeiten in's Auge zu fassen und sich erst nach sehr genauen Erwägungen, die nicht übereilt sein wollen, für die eine, gegen die andere zu

entscheiden. Großvater und Enkel Praxiteles werden sich um die Ehre der Urheberschaft zu streiten haben.
Wien. **Otto Benndorf.**

Bilderwerke.

Die Waffensammlung Sr. k. Hoh. des Prinzen Karl von Preußen. Text von G. Hiltl, Tafeln in Lichtdruck von A. Frisch. I. Theil. Nürnberg, Soldan. Fol. Im Verlage des äußerst rührigen Nürnberger Buchhändlers Soldan beginnt eben die Herausgabe eines Werkes, das nicht allein in Fachkreisen, sondern überall da, wo man für mittelalterliche Kunst Sinn und Verständniß hat, mit großem Interesse aufgenommen werden dürfte. Die Waffensammlung des Prinzen Karl von Preußen hat nicht allein durch ihren Reichthum, sondern noch mehr durch die Vorzüglichkeit der Exemplare europäischen Ruf, und es war ein glücklicher Gedanke, die nur wenig zugängliche Sammlung durch treue Darstellung, wie sie der Lichtdruck ermöglicht, dem größeren Publikum vorzuführen. Mit Recht nennt der Verfasser des Textes, der Direktor der Sammlung, dieselbe „schön und belehrend." Nicht allein, daß wir hier eine übersichtliche Geschichte des ritterlichen Kostüms und der Waffen gewinnen, es wird uns auch der Aufschwung des Kunsthandwerks der Waffenschmiede und Plattner bis zum endlichen, zumeist durch die Erfindung des Pulvers herbeigeführten Niedergang desselben in Wort und Bild anschaulich gemacht. Aber nicht allein historisch und kunstgewerblich, auch künstlerisch ist die Sammlung bedeutend; denn die Waffenschmiede nahmen die Kunstformen ihrer Zeit an, zuerst sich an die gothische Architektur anlehnend, bis zu Ende des 15. Jahrhunderts, dann mit der vollen Kraft produktiver Künstler die Formen der Renaissance erfassend. Haben doch die größten Künstler, ein Dürer, Altorfer, die beiden Beham, Aldegrever, V. Solis u. A. für Plattner und Schmiede Vorlagen zu Waffenstücken und zur Ornamentirung derselben entworfen und gestochen. Wenn man die 21 Blätter dieser I. Abtheilung, deren jedes meist mehrere Objekte bringt, aufmerksam durchgeht, so wird man auf Schritt und Tritt figürlichen wie ornamentalen Darstellungen begegnen, die uns an die Kunst der sogenannten Kleinmeister erinnern. Es sei darum das Werk allen gewerblichen Museen wie Freunden der Kunst und des Kunsthandwerks um so mehr empfohlen, als der Text in die Hand eines der ersten Kenner gelegt ist, dessen Arbeit die äußerst gelungenen Reproduktionen in Lichtdruck würdig zur Seite stehen. Wir bewundern den Muth des Verlegers, der in einer kritischen Zeit, wie sie die gegenwärtige ist, vor der Herausgabe eines solchen Werkes nicht zurückschreckte. W.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Akademische Kunstausstellung in Berlin.** Am 1. September ist die 52. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste, die zweite seit Einführung der Jahresausstellungen, in dem provisorischen Gebäude auf der Museumsinsel, von dessen Umwandlung in ein Definitivum jetzt weniger denn je verlautet, eröffnet worden. Der Katalog zeigt wie gewöhnlich elfhundert und einige Nummern, die vorschriftsmäßige Quantität ist also vorhanden, und die Vertheidiger der Jahresausstellungen, die sich von der Leistungsfähigkeit und der Unerschöpflichkeit der deutschen Kunst Wunder versprachen, haben aus Leibeskräften Viktoria geschrien. Aber nur tendenziöse Hartnäckigkeit oder vollkommene Blödsichtigkeit kann das unverhältnißmäßig niedrige Niveau ignoriren oder übersehen, auf dem sich in diesem Jahre die Mehrzahl der ausgestellten Kunstwerke bewegt. Noch nie zuvor ist von der Jury so viel Mittelgut zugelassen worden. Das Bestreben, die Säle à tout prix zu füllen, ist unverkennbar. Freilich ist auf der anderen Seite nicht zu übersehen, daß noch keine Kunstausstellung, selbst nicht diejenige von 1870, unter gleich ungünstigen Auspizien eröffnet worden ist. In erster Linie hat die Pariser Weltausstellung einen erheblichen Einfluß geübt. Sie hat uns zwei Meisterwerke von Knaus, die sonst in Berlin paradirt hätten, den von uns schon an anderer Stelle besprochenen Trödler und seinen Sohn und das zugehörige Pendant, entführt: jetzt ist einer der originellsten Meister deutscher Kunst auf der akademischen Ausstellung gar nicht vertreten. Sie hat ferner die Kräfte mehrerer ausländischer, besonders österreichischer, belgischer und italienischer Künstler, derartig absorbirt, daß sie für uns entweder gar nichts oder doch nur unbedeutende Kleinigkeiten übrig hatten. Es mögen auch die tragischen Ereignisse des zur Neige gehenden Jahres auf diesen oder jenen zerstreuend, die ungünstigen Erwerbsverhältnisse im Allgemeinen lähmend gewirkt haben — genug die akademische Ausstellung des Jahres 1878 entrollt uns ein Bild von der deutschen Kunst, das nur unter dem Gesichtspunkte des in Paris erfochtenen Sieges erträglich wird. Ein ganzes Gebiet — die Historienmalerei — ist so gut wie gar nicht vertreten. Angesichts dieser Ausstellung werden die Franzosen mit ihrer Ansicht von dem Verfall der grande peinture in Deutschland Recht behalten. Es wäre aber Unrecht, wenn wir uns dieser Ansicht anschließen wollten. Ich sehe den Hauptgrund für den ungünstigen Ausfall dieser Ausstellung nach wie vor in der raschen Aufeinanderfolge der Ausstellungen. Die Produktion in der deutschen Kunst ist für die alljährliche Wiederkehr solcher Ausstellungen zu schwach. Frankreich besitzt laut offiziellen Ausweises 5000 Maler und Bildhauer, von denen mindestens 2000 den jährlichen „Salon" beschicken. Für Deutschland existirt zwar noch kein offizieller Nachweis, ich glaube aber nicht, daß die Zahl der in Deutschland lebenden Künstler mehr als 2000 beträgt, und von diesen 2000 pflegen sich nie mehr als 5—600 an den akademischen Ausstellungen in Berlin zu betheiligen, weil Berlin bei weitem noch nicht in dem Grade für das Centrum von Deutschland gilt, wie Paris für das von Frankreich. In diesem Jahre beträgt die Gesammtzahl der Aussteller ca. 500. Davon kommen 195 auf Berlin, 104 auf Düsseldorf, 54 auf München, 26 auf Weimar, 7 auf Rom, 6 auf London, 6 auf Wien. Die übrigen vertheilen sich auf die Städte Stuttgart, Amsterdam, Frankfurt a. M., Breslau, Hamburg u. a. m. Außer dem bereits genannten Knaus sind von den Koryphäen deutscher Kunst, die sonst nie zu fehlen pflegten, gar nicht vertreten: W. Gentz, A. v. Werner, Gussow, Knille, und auch von den jüngeren Modemalern, die doch für unsere Ausstellungen immer charakteristisch waren, fehlen mehrere, so F. A. Kaulbach und Grützner. Defregger hat nur zwei Studienköpfe geschickt, von denen der weibliche allerdings von hervorragender Schönheit ist. Auch H. v. Angeli, der ständige Gast auf unseren Kunstausstellungen, hat sich von der diesjährigen fern gehalten. Der einzige Fremdling von Renommée, den wir auch in diesem Jahre begrüßen dürfen, ist Alma Tadema; aber das von ihm gesandte Bild „Die Morgengabe der Galeswintha" ist noch weniger geeignet seinen Ruhmeskranz um ein frisches Blatt zu bereichern als das Bildhauermodell vom vorigen Jahre. Als charakteristisches Zeichen für die diesjährige Ausstellung ist das Ueberwiegen der Landschaft anzusehen, die in einer Gesammtsumme von 836 Gemälden allein mit 330 Nummern vertreten ist. Die beiden Achenbach haben sich diesmal nicht sehr bemerkbar gemacht. Andere haben die Führung auf diesem Gebiete übernommen: A. Hertel, Eugen Bracht, Flamm u. a. Die Genremalerei ist mit 270 Spezies vertreten. Hier ist der Durchschnitt noch am erträglichsten, während das Porträt quantitativ noch nie so stark (112), qualitativ aber noch nie so schwach vertreten war. Gustav Richter hat zwar ein Bild des Kaisers und ein Porträt der Gattin des österreichischen Botschafters, der Gräfin Karolyi, geschickt, ein Meisterwerk ersten Ranges, das alle seine früheren Schöpfungen in den Schatten stellt; aber die Masse der übrigen Porträts steht mit wenigen Ausnahmen (Graef, A. v. Heyden, Ziegler) so weit unter dem Niveau des Mittelmäßigen, daß man am besten von ihnen gar nicht spricht. Das Stillleben — auch ein Zeichen der Zeit! — ist mit 41 Exemplaren vertreten. Freilich haben noch niemals so viel Malerinnen die akademische Ausstellung beschickt wie in diesem Jahre. Es mögen ihrer etwa 60 sein, und sie haben sich nicht blos auf das unschädliche Blumenstück und das Stillleben beschränkt, sondern eine recht gefährliche Invasion in das Gebiet der Porträtmalerei gemacht. Dieses Ueberwuchern des Dilettantismus — denn unter den 60

Damen giebt es kaum eine oder zwei, die wirklich berufen sind — hat natürlich zur Verflachung des Charakters der diesjährigen Ausstellung wesentlich beigetragen. Die Zahl der Historienbilder beläuft sich, selbst wenn wir die Grenze sehr weit ziehen und ein paar religiöse Gemälde mit hineinrechnen, kaum auf ein Dutzend. Das bedeutendste unter ihnen ist eine poesievolle Composition A. v. Heydens „Ritter Olof", die zu den wenigen Perlen der Ausstellung gehört. Dazu gehört auch ein Bild von Paul Meyerheim, Kohlenbrenner im bayerischen Gebirge mit ihrem Gespann, das mit fabelhafter Virtuosität gemalt ist. — Die Plastik ist mit 90 Nummern vertreten. Auch hier dominirt das Porträt in allen Formen mit 50 Spezies. Die bedeutendste plastische Schöpfung dieses Jahres, Schapers Bismarckdenkmal für Köln, das im Gypsmodell auf der Ausstellung vertreten ist, rettet den alten Ruhm der Berliner Bildhauerkunst. — Auch die Architektur ist wieder vertreten, aber spärlicher als das vorige Jahr, mit nur 41 Entwürfen. — Aus der Vorrede des Katalogs verdient noch die befremdende Thatsache mitgetheilt zu werden, daß die vorjährige Ausstellung nur von 92,771 Personen besucht war, während die Zahl der Besucher im Jahre 1876 noch 120,462 betrug. Es war also eine Abnahme des Besuchs um den vierten Theil zu constatiren. In einer gleich absteigenden Zahl bewegte sich der Verkauf der ausgestellten Kunstwerke: 160 im Jahre 1876, 125 im folgenden.

E. v. H. **Ausstellungen in Augsburg.** Die Wanderausstellung des bayerischen Gewerbemuseums, welche vom 18. August bis 8. September d. J. im goldenen Saale des Augsburger Rathhauses stattfand, brachte über 1200 Nummern von Mustergegenständen, theils aus der eigenen Sammlung, theils neue Erzeugnisse aus der permanenten Ausstellung in Nürnberg, mit einer Anzahl von Kostbarkeiten aus Augsburger Privatbesitz zur Anschauung. Vom Augsburger Gewerbeverein wurde während der gleichen Zeitdauer in der Turnhalle eine zweite Ausstellung von Erzeugnissen seiner Mitglieder veranstaltet, welche ein rühmliches Zeugniß von der Tüchtigkeit unserer Handwerksmeister ablegt. Einiges darunter verdient auch in diesen Blättern hervorgehoben zu werden. In der Mitte des Saales war die im Auftrag der Stadtgemeinde zum Zwecke eines Tafelaufsatzes in Silber ausgeführte Nachbildung des Augsburger Augustusbrunnens aufgestellt. Die kräftigen und doch leichtbewegten Figuren des Hubert Gerhard, von 1594, sind mit so liebevollem Verständnisse und feiner Auffassung des Originals im Kleinen wiedergegeben, wie es nur eine tüchtige künstlerische Kraft vermag. Die Modellirung und Ciselirung ist das Werk des Professors M. Sebald in Augsburg, von dessen Hand der künstlerische Schmuck vieler Monstranzen, Kelche, Pokale, Tafelaufsätze, 2c. auch mancherlei Medaillen, welche seit einer Reihe von Jahren in Augsburg geprägt wurden, herrühren. Hätte der Künstler nicht in allzugroßer Bescheidenheit meistens auf Nennung seines Namens verzichtet, so würde er in weiteren Kreisen gewiß eben so vortheilhaft bekannt sein, wie in Augsburg, wo er als Lehrer im Zeichnen und Modelliren an den höheren Schulen wirkt. Der Tafelaufsatz soll in den Fürstenzimmern des Rathhauses eine bleibende Aufstellung erhalten. — Das reizende Portal an der St. Ulrichskirche in Augsburg, bereits öfter publicirt, kam leider dem Verfall so nahe, daß an keine Reparatur mehr zu denken war, sondern eine vollständige Ergänzung vorgenommen werden mußte. Diese Aufgabe fiel dem Bildhauer Xaver Müller in Augsburg zu, der einige schon fertige Theile auf die in Rede stehende Ausstellung brachte. In Köln oder Ulm, wo durch vieljährige Dombau-Arbeiten Meister für den gothischen Stil herangezogen wurden, würden solche Arbeiten nicht in dem Maße überraschen, wie in Augsburg, das bisher keine Gelegenheit zu derartigen Arbeiten bot. Man möchte auf den ersten Blick fast glauben, die schwungvollen Laubgewinde und Gliederungen seien aus Wachs geschnitten, obwohl ein sehr hartes Material verwendet ist, das mehr Haltbarkeit als das ehedem gewählte verheißt. Es wäre nur zu bedauern, wenn bei den für die Höhe bestimmten Theilen eine zu detaillirte Ausführung die Wirkung beeinträchtigte. In drei Jahren hofft der Meister sein Werk vollenden zu können. — In einem Seitenkabinet zeigte Adolf Keim, in Augsburg, die Proben seiner neu erfundenen „Mineral-Maltechnik", deren Bindemittel, schon dem Bewurfe und den Farben beigemischt, zuletzt zur Fixirung der Malerei aufgespritzt wird. Eine bei Nackl & Lochner in Augsburg gedruckte Broschüre giebt näheren Aufschluß über das Verfahren. Der Erfinder hat dasselbe dadurch erprobt, daß er eine so hergestellte Malerei längere Zeit im Wasser liegen ließ, sie auch öfter mit einer Bürste abrieb, ohne daß ein Abgang sich bemerkbar gemacht hätte. Es wäre wünschenswerth, wenn bewährte Künstler sich mit dem strebsamen Manne in Verbindung setzten, da derselbe noch verschiedene Modifikationen bei der praktischen Anwendung seines Verfahrens angeben zu können glaubt. — In der nächstfolgenden Abtheilung waren vorzügliche Druckproben der „Literarischen Anstalt von Dr. M. Huttler", in Augsburg und München, zu sehen. Ich nenne nur die Allegorie des Handels von Jost Amann (Abdruck von dem Original-Holzschnitt) mit einem Vorwort und dem Johann Neudörfer'schen Text, ferner das geschmackvoll ausgestattete „Seelengärtlein".

O. A. **Düsseldorf.** Bei dem Reichthum von interessanten Bildern, welche uns dieser Sommer auf beiden permanenten Ausstellungen ausnahmsweise geboten, ist es nur möglich, das Hervorragende zu erwähnen. In der „H. Cäcilia vor ihrem Tode" von Gabr. Max (im Salon des Herrn Schulte ausgestellt), bleibt, obgleich das Bild nicht die früher hier ausgestellten erreicht, doch noch so viel von der eigenthümlichen Empfindungsweise und dem Farbenzauber des Künstlers, um es hier an die erste Stelle zu setzen. E. v. Gebhardt's „Deutsche Hausfrau", ein Meisterwerk in der Zeichnung, erfreut uns um so mehr, weil der Künstler sich jetzt auch der schönen Seite der Natur zuwendet. Leider stimmen die stark bewegte Haltung des Kopfes und der aufgeregte Ausdruck nicht recht zu der beschaulichen Ruhe der Figur. B. Vautier führt uns in ein ländliches Wirthshaus, wo eine Hochzeit gefeiert wird. Der Bräutigam, welcher eben die im inneren Raume tafelnde Gesellschaft verlassen hat, benutzt eine Pause im Tanz, um mit den munteren Mädchen anzustoßen. Mehr Licht und Farbe wäre dem sonst verdienstvollen, gut gezeichneten Bilde zu wünschen. Einen Ueberfluß an all' diesem hat die neueste Marine von A. Achenbach. See und Himmel, der hoch spritzende weiße Gischt, die belebte Staffage sind mit jugendlichem Feuer, ja man könnte sagen, mit köstlichem Uebermuth gemalt. Zwei große, wirkungsvolle, trefflich durchgeführte Bilder von Fahrbach, eine Gegend aus dem Schwarzwald und eine aus der Umgebung von Carlsruhe sind im landschaftlichen Fach vor Allem zu nennen. An Figurenbildern erwähnen wir noch ein „Duell um Nichts", von te Peerdt, die wilde Jagd von Tschautsch in Rom, ein „Rencontre auf dem Meer" von Schneider in München und auf der permanenten Ausstellung der Herren Bismeyer und Krauß die sieben Kartons aus Fallstaff's Leben von Grützner aus München, die „Klosterstille" von M. Volkhardt, und die „Einmauerung einer Nonne" von J. Grund aus Carlsruhe.

⚒ **Die Statuen für den Wiener Musikverein von Pilz.** Kürzlich haben die jahrelang den Statuen, die da kommen sollten, entgegen harrenden zehn Nischen in der Façade des Wiener Musikvereinsgebäudes ihre Insassen erhalten. Ob diese auf ihrem Standorte lange verweilen werden, ist fraglich; daß man im Interesse der öffentlichen Aesthetik, auf welche man in einer Kunststadt gleich Wien denn doch einige Rücksicht nehmen sollte, das Gegentheil wünschen muß, steht außer Zweifel. Für den gänzlichen Mißerfolg dieses statuarischen Schmuckes den ausführenden Bildhauer allein verantwortlich zu machen, wäre ungerecht. Sicherlich war es ein sehr richtiger Gedanke Hansen's, welchem der meisterhaft disponirte und in den Details überaus stilvoll durchgeführte Plan des erwähnten Gebäudes zu danken ist, daß er die demselben zugedachten Standbilder berühmter Tondichter nicht als reine Dekoration, sondern als selbstständige Kunstwerke behandelt sehen wollte. Nicht auf irgend eine, dem unbewaffneten Auge unerreichbare Attika sollten diese Porträtstatuen nach der beliebten Architektenpraxis postirt, sondern, in echt hellenischem Geiste, sollten sie im Erdgeschoß mitten unter das Volk gestellt werden und bequemer Betrachtung leicht zugänglich sein Diese, wie gesagt, richtige und anerkennungswerthe Idee bedingt aber selbstverständlich eine künstlerische Ausführung der Standbilder in künstlerischem Material; was für eine Dekorationsfigur genügt, deren Formen man nur beiläufig sehen kann,

ist ganz unzureichend bei einer Porträtstatue, der man Aug' in Auge gegenübersteht. Daß nun ein unedles Material genommen wurde — auch der schönste Sandstein ist für solch' ein Zweck gemeiner Stoff, — daß ferner alle zehn Bildsäulen einem einzigen mindestfordernden Künstler, wie etwa eine Lieferung von Werksteinen, in Akkord gegeben wurden, daß man das Honorar für diesen Künstler auf einen Betrag herabdrückte, dessen Geringfügigkeit die Herstellung von großen Skizzen, ja nicht einmal ausreichende Modellstudien zuließ, daß man schließlich mit allen zehn Bildsäulen gar kein Federlesens machte und sie ohne jede Ausstellung und Probe sofort auf ihren Standort „versetzte", wie etwa ein Stiegengeländer: dieses grobe Verschulden trifft in erster Linie die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde, der Architekt aber, der über die künstlerischen Bedingungen dieses Schmuckes seiner Façade im Klaren sein wird, hätte voraussehen sollen, daß ein edles Material und eine Ausführung durch mehrere Künstler erforderlich sei, da von Einem allein die Phantasiefülle, zehn Bildsäulen unter nahezu gleichartigen Verhältnissen zu schaffen, billiger Weise nicht gefordert werden kann. So haben wir jetzt sandsteinerne Heroen von der traurigsten Gestalt. Ob der im Alter von kaum 32 Jahren verstorbene Schubert von seinen noch lebenden Brüdern in dem behäbigen Herrn in „den besten Jahren", den ein ellenlanges, vom Volkswitze zu einer Leibbinde degradirtes Spruchband charakterisiren soll, agnoscirt werden dürfte, möchten wir gar sehr bezweifeln. Beethoven dagegen, dessen Gestalt vielen Wienern noch in Erinnerung geblieben, ist viel zu jugendlich aufgefaßt, und sein lockenumwalltes Haupt präsentirt ein flaches, gewaltsam aufgebauschtes Gesicht; so denkt man sich einen Jupiter, der donnern will, aber nicht kann. Der Körper strotzt überdies von anatomischen Unmöglichkeiten; das Standbein und der linke Arm, welcher sich auf eine Sphinx zu stützen beabsichtigt, könnte kein Chirurg in eine so falsche Stellung ausrenken. Am Mozart ist das Rococo-Kostüm recht glücklich behandelt, bis auf den Mantel, der im Verein mit den Manschetten des linken Armes einen wasserfallartigen Faltenwurf erzeugt; von Porträtähnlichkeit ist keine Spur vorhanden, obschon das meisterhafte kleine Porträtrelief in Holz, welches das Salzburger Mozarteum besitzt die denkbar günstigste Vorlage für den Bildhauer bietet und so leicht zu erreichen war. Auch ist unerfindlich, warum dieser Held musikalischer Thaten den übermäßig lang gerathenen Zeigefinger der rechten Hand docirend vorstreckte. Der höchst unglücklich drapirte Haydn weist eine annehmbare Porträtähnlichkeit auf; allein der Ausdruck des Kopfes ist gar zu flach und hausbacken. Nach dem Vorangegangenen ist es eine wahre Ueberraschung, Gluck in freier, edler Haltung und hoch erhobenen, charakteristischen Hauptes zu finden; leider beeinträchtigt das verrenkte Spielbein die sonst glückliche Wirkung dieser gelungenen Darstellung, welche die Reihe der österreichischen Tonkünstler abschließt. Händel, an der Spitze der deutschen, steht ebenfalls vornehm und kraftvoll da; die gut gemachte Allongeperrücke giebt dem Antlitz eine Würde, welche in den Zügen allein nicht zum Ausdrucke kommt, und die Gewandung ist glücklich behandelt. Dagegen präsentirt sich der gewaltige Organist Bach als ein saft- und kraftloser Geselle, der ohne die ihn stützende Orgel sich kaum auf den Beinen zu halten vermöchte. Weber zeigt eine beiläufige Porträtähnlichkeit, aber der Kopf ist dabei doch leer und schwach; die Haltung ist affektirt und von der angestrebten Romantik himmelweit entfernt. Mendelssohn, der mit überschlagenen Armen recht derb und massig hingepflanzt erscheint, macht eher den Eindruck eines jovialen Commerzienrathes nach aufgehobener Tafel als den einer fein organisirten Künstlernatur; wo möglich noch schlechter ist Schumann weggekommen, den das Unglück, welches ihm zu Lebzeiten so treu gewesen, auch bis in das Atelier des Bildhauers verfolgt zu haben scheint. Das Endurtheil, welches wir über diese Arbeiten fällen müssen, ist hart; unseres Erachtens sollten dieselben schleunigst in's Exil geschickt werden. Diese Strafe, welche die Flügelrosse auf dem Opernhause von Pilz nach unserer unmaßgeblichen Meinung unverdient getroffen, ist bei den Statuen am Musikvereinsgebäude nur zu sehr am Platze. Die Mittel zu einem künstlerischen Ersatze dieser negativen Zierden seines Palastes wird der Musikverein schließlich noch auftreiben; für jede Statue einige Concerte unter Angabe des Zweckes, und es müßte seltsam zugehen, wenn für Mozart und Beethoven, Schubert und Schumann in Wien das Geld nicht in verhältnißmäßig kurzer Zeit zusammen käme. Uebrigens müssen ja nicht alle Standbilder auf einmal aufgestellt werden; lieber alle Jahre ein würdiges Werk, als auf einmal zehn Stück Statuen, von denen keine den Platz verdient, welchen sie einnimmt.

Eingesandt.

In Nr. 44 des Beiblatts dieser Zeitschrift findet sich unter der Chiffre Th. K. aus Hamburg eine für mich sehr ehrende Besprechung meines Aquarellbildes „Das Märchen vom Brüderlein und Schwesterlein". Zu meinem Leidwesen begegnet mir nun hier wieder der häufig schon vorgekommene Umstand, daß die Vornamen Rudolf und Robert verwechselt sind und daß, da es in der That einen Künstler letzteren Vornamens und des gleichen Familiennamens giebt, jener die mir zugedachte Anerkennung erntet. Eine verehrliche Redaktion ersuche ich demzufolge höflichst, in der nächsten Nummer dies berichtigen zu wollen.

Ergebenst

Nürnberg. Rudolf Geißler.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

26. September



Nr 50.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Ein Gang durch das Museum in Braunschweig. — Der Salon. III. — Fund einer Bronzestatue. — Augsburger Kunstverein; Hofmaler Germ. von Bohn in Stuttgart; Kirchliche Kunst. — Zeitschriften. — Inserate.

Ein Gang durch das Museum in Braunschweig.

Unansehnlich, mehr als einfach erscheint das Gebäude, welches das herzogliche Museum in Braunschweig genannt wird; die Sammlungen aber, die es in seinen ehemals klösterlichen Gemächern birgt, machen den Besuch für den Forscher wie für den Freund der Kunst und des Kunstgewerbes zu einem reichlich lohnenden Reiseziele.

Die Gemäldesammlung zählt nicht viele Nummern, aber da bei der Kunst vorzüglich das „non numerandum, sed ponderandum" gilt, so repräsentiren die wenigen Hauptbilder von Rembrandt, Everdingen, Steen, Ruysdael, Victors, Fabritius, so wie einzelne Bilder hervorragender niederländischer Bildnißmaler für sich allein schon ein Kunstkabinet, das eines Besuches würdig ist. Wie würden diese Kunstwerke erst sich ausnehmen, wenn sie in guter Beleuchtung in Räumen, die ihrer würdig sind, aufgestellt wären!

Doch wir wollen uns hier nicht mit dieser Abtheilung des Museums beschäftigen, sondern vielmehr auf die weniger bekannten Theile der Sammlungen hinweisen, die entweder in Folge ihrer neuen Aufstellung sich besser als bisher präsentiren oder, aus den reichen Depots hervorgeholt, ganz neu zur Ausstellung gekommen sind.

Die Räumlichkeiten des Museums sind sehr beschränkt; in diesem Jahre jedoch gewannen sie einen länglichen Saal und zwei Zimmer, so daß es möglich wurde, die ausgestellten Objekte besser zu arrangiren. Es war für die Direktion keine kleine Mühe, den mannigfaltigen Inhalt unter bestimmten Gesichtspunkten übersichtlich zu ordnen und Gleichartiges zu Gruppen zusammenzustellen.

Die Sammlung der Majoliken ist eine der reichsten der Welt; sie umfaßt etwa 1200 Nummern, darunter kostbare Exemplare aus Urbino, Faenza, Pesaro, Venedig und anderen berühmten Fabrikorten dieses Genre's. Viele Teller liegen wegen Raummangel noch dutzendweise aufgeschichtet, doch sind die interessantesten Teller und Schüsseln einzeln aufgestellt; beigelegte Zettel geben Abstammung und Inhalt der Darstellung an, was für den Besucher eigentlich praktischer ist, als Kataloge in Buchform, die so viel Zeit mit dem Suchen in Anspruch nehmen. Eine besonders kostbare Abtheilung dieser Sammlung, die der Hohlgefäße, hat in einem Schrank für sich ihre Aufstellung gefunden, und selbst ein Laienauge, das Sinn für schöne Formen hat, wird mit Vergnügen diese Vasen, Krüge und Salzfässer betrachten, in denen eine fein empfindende Zeit selbst das Alltägliche zu veredeln verstand. Für die Keramik ist diese Abtheilung eine wahre Hochschule; denn Form wie Malerei reichen in die Zeit und in das Land der höchsten Kunstvollendung hinein. Da für die bildlichen Darstellungen oft Kompositionen der bedeutendsten italienischen Maler, eines Raffael, Parmeggiano, A. del Sarto und anderer verwerthet wurden, so bieten diese gebrechlichen Thonwaaren zugleich interessante Anhaltepunkte für die Kunstgeschichte, besonders wenn man Kupferstiche Marc-Anton's und seiner Schule zu Rathe ziehen und mit den Werken des Majolika-Malers vergleichen kann. Hier berühren sich Kunst und Kunstgewerbe auf die innigste Weise.

Der nächste Saal — wenn man den Raum zweier großer Zimmer, die nicht durch eine Mauer getrennt sind, so nennen darf — führt uns in eine ganz andere Welt. Durch einen Vorhang ist der Saal in zwei Theile gesondert, um die Kunstobjekte beider soviel wie möglich von einander zu trennen. In dem ersten Raume sind einige kostbare Schränke der Rococozeit und mehrere Uhren aufgestellt, die ihres Mechanismus wegen besonders das große Publikum fesseln. Hier sind auch allerlei „Kunststücke" zu sehen, wie sie unsere hohen und reichen Voreltern liebten, Ringe mit Edelsteinen, Straußeneier mit erhabenen Verzierungen, goldene Nippessachen, Schachbretter aus Elfenbein mit eingravirten figürlichen Darstellungen und dergleichen mehr. Das Hauptstück bildet hier das berühmte Onyxgefäß, das sich in seiner künstlerischen Würde zwischen den glitzernden Brillanten, von denen es umgeben ist, fremd genug vorkommen mag. Wir wenden uns mit besonderer Vorliebe den Schränken zu, die uns Werke der mittelalterlichen deutschen Holzschnitzerei vorführen, Figürchen oder Holztäfelchen mit Darstellungen in Basrelief, so z. B. eine Kreuzigung im Stile des Altorfer, mehrere kleine Rundstücke mit zart ausgeführten Bildnissen, ganz im Geist der Kleinmeister des 16. Jahrhunderts, eine sich erstechende Dido, die ganz mit dem Holzschnitt von Hans Baldung Grien (Pass. 73) übereinstimmt.

In der zweiten, durch einen Vorhang abgeschlossenen Abtheilung, welche meistentheils kirchliche Alterthümer enthält, erregt die Sammlung textiler Kunst des Mittelalters großes Interesse, da sie eine der reichsten ihrer Art ist. In einem besonderen Schranke wird der Krönungsmantel des Kaisers Otto IV. aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts aufbewahrt; der Stoff ist sizilisch-sarazenische Arbeit. Als kostbare Reliquie erhielt er sich bei der Aegidi-Kirche in Braunschweig, der er vom Kaiser selbst geschenkt wurde, diente später zerschnitten als Altartuch und kam endlich, nachdem er wieder entdeckt und in die ursprüngliche Form umgewandelt worden, in's Museum. Bock giebt in seinen „Kleinodien" eine Abbildung davon, die indessen nicht ganz richtig ist. Es mögen ferner genannt sein: 25 Meßgewänder und eine Dalmatika, die dem 13., 14. und 15. Jahrhundert angehören und fast durchgehend vortrefflich erhalten sind; die Stoffe sind theils byzantinisch, theils italienisch oder sarazenisch, die Stickerei an denselben ist deutsche Arbeit. Die Form der Ornate ist natürlich die alte, mantelförmige, die Stickerei stellt neben Blumen, Wappen oder Ornamenten auch Figürliches dar, meist Christus am Kreuz, mit Aposteln oder anderen Heiligen. Die Figuren sind oft ganz plastisch gegeben, und wenn auch von eigentlicher Kunst natürlich nicht die Rede sein kann, so zeigt die Arbeit doch, daß die Stickerinnen, mögen es nun Nonnen oder andere fromme Damen gewesen sein, mit Fleiß und Verständniß am Werke waren. Für die figürlichen Darstellungen dienten ihnen sonder Zweifel Bilder oder Zeichnungen tüchtiger Künstler als Vorlagen. Den ersten Grund zu dieser merkwürdigen Sammlung, welche die Kunstindustrie unserer Tage gewiß nach ihrem Werthe wird zu schätzen wissen, legte Herzog Karl I., der Stifter des Museums; sie stammen aus Walkenried, Riddagshausen, dem Braunschweiger Dome und vier aus der Martini-Kirche, woselbst sie 1836 aufgefunden wurden.

An Werken textiler Kunst sind außerdem Theile von Teppichen ausgestellt, die dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören und der Darstellungen wegen, die auf denselben gestickt sind, auch ein kulturhistorisches Interesse erwecken. Die Darstellungen aus dem Leben Abraham's, Salomon's weisen auf eine kirchliche Verwendung der Teppiche hin, wogegen der Teppich mit Scenen aus Parzival zur Zierde eines Wohngemaches gedient haben wird. Die Teppiche stammen aus dem Kreuzkloster. Daß der Sinn der frommen Klosterfrauen dazumal kein übertrieben asketischer war, lassen die Gegenstände der Darstellungen, wie z. B. die Liebesabenteuer Parzival's ahnen, mit denen sie dergleichen Teppiche zu schmücken pflegten.

In der Mitte des Saales stehen zwei Altarschreine mit der Darstellung des Calvarienberges und der Krönung der Maria; beide haben Flügelthüren mit Apostelfiguren; Alles ist hochreliefartig aus Holz geschnitzt und bemalt, übrigens nicht von hervorragendem Kunstwerthe (Anfang des 16. Jahrhunderts). Außerdem steht in diesem Raum auf einem Sockel eine Glocke von 1094 Kilogr. Gewicht; sie stammt aus der Kirche in Burgdorf, und erhielt, da sie beim Sturmläuten einen Sprung bekam, im Museum ihre Aufstellung; sie ist nicht allein wegen ihrer graziösen Form bemerkenswerth, sondern auch des schönen und scharfen Gusses wegen, sowie weil sie datirt ist, was bekanntlich bei den alten Glocken selten vorkommt. Wir erfahren, daß sie 1270 gegossen wurde. Die Umschrift lautet: **Hac in campana sit laus tibi Christe sonora.**

Wir wenden uns nun zu dem freistehenden Glasschranke, dessen Inhalt uns besonders zu fesseln vermag. Da ist der kostbare Sattel des Herzogs Magnus II. Torquatus († 1373) aus Holz und Elfenbein, der bereits auf der Münchener Ausstellung 1876 gerechte Bewunderung und Würdigung gefunden hat. Da ist ein kleines Reliquienkästchen aus Wallroßzahn mit Bronzebeschlag, irische Arbeit des 7. oder 8. Jahrhunderts, mit Runenschrift und Thiergestalten; es stammt aus Gandersheim. Ein zweites Reliquien-

kästchen aus Elfenbein, sarkophagähnlich, mit vergoldetem Kupferbeschlag, ist 1345 bezeichnet. Alle Flächen sind mit biblischen Darstellungen in Relief bedeckt, an den Seiten sieht man die Verkündigung und die Geburt Christi, vorn die Taufe und rückwärts die Kreuzigung. Die Darstellungen der vier Flächen des Deckels stehen in Beziehung zu den Darstellungen unter ihnen, so z. B. über der Kreuzigung die Hand Gottes, welche aus Wolken den Siegeskranz herabneigt und zu beiden Seiten Sonne und Mond. Letztere erscheinen noch in antiker Auffassung als Sol und Luna auf Wagen, der Gott von Rossen, die Göttin von Kühen gezogen. Eine ähnliche Auffassung zeigt sich auch bei der Taufe Christi, indem hier der Jordan in der Gestalt eines Flußgottes mit der Urne erscheint. Die Jahreszahl 1345 findet man auf dem später beigefügten Boden; eine Vergleichung mit ähnlichen Arbeiten und Darstellungen, wie z. B. im Baptisterium zu Ravenna, datirt das Kästchen bis in's 11. Jahrhundert zurück. Der obere Theil eines Bischofsstabes (die Krümmung) aus vergoldetem Kupfer, mit der Verkündigung Mariä, ist frühgothische Arbeit des 13. Jahrhunderts. In Hefner v. Alteneck's Kunstw. II, Taf. 29 ist eine fast übereinstimmende Wiederholung aus Privatbesitz abgebildet. Hervorzuheben ist ferner ein Reliquienschrein in Form einer Büste des h. Cyriacus, aus Holz, mit Silberblech und Edelsteinen, aus dem Chorherrenstift des h. Cyriacus in Braunschweig stammend, das 1545 zerstört wurde. Noch interessanter ist ein zweiter Reliquienbehälter, der Arm des h. Blasius, aus dem 11. Jahrhundert, der außer mit vielen Edelsteinen auch mit drei antiken Cameen (einer aus Onyx) und andern geschnittenen Steinen geschmückt ist; außerdem sieht man an den Fingern mehrere kostbare Ringe, die als Opfergaben hier befestigt wurden.

Weiter erwähnen wir ein Evangelienbuch, Handschrift des 13. Jahrhunderts, mit kostbaren Deckeln aus vergoldetem Silber, mit Christus in der Mandorla und den vier Evangelisten-Symbolen. Ein zweites, aber im Manuskript unvollendetes Evangelienbuch, um 1200, ist mit 32 Miniaturen geziert. Auf den Deckeln sieht man Schnitzereien aus Wallroßzahn, Christus mit den Evangelisten-Symbolen in goldener Einfassung mit Perlen und Granaten.

Nicht unerwähnt können wir lassen: ein Jagdhorn von Elfenbein, orientalische Arbeit des 12. Jahrhunderts mit fabelhaften Thiergestalten (wir fanden ein ähnliches in Waring's Art treasures abgebildet), ein Büffelhorn mit räthselhafter Inschrift, ein kelchförmiges Trinkglas (die Sage macht es zum Trinkglas M. Luther's) aus dem 14. Jahrhundert; ein kupfernes Waschbecken (vas aquamanile) mit Verzierungen in Grubenschmelz und Ausguß in Form eines Thierkopfes (11. Jahrh.), ein Schmuckkästchen aus braunem Leder mit Blattornamenten, deutsche Arbeit des 15. Jahrhunderts, sechs Altarleuchter aus der Stiftskirche zu Gandersheim, im romanischen Stil des 11. Jahrhunderts, eine Pietà aus Sohlenhofer Stein, Basrelief, bezeichnet: ISRAEL VDM. 1589. In jüngster Zeit kam ein prachtvoller Altarkelch aus der Brüderkirche, spätgothische Arbeit aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, zur Ausstellung. Wir haben hiermit noch nicht den ganzen Inhalt des Schrankes angeführt; aus dem Gesagten ist jedoch die hohe Wichtigkeit dieser kostbaren Sammlung genügend zu ersehen.

In demselben Raume sind in einem besonderen Schranke sechs große hölzerne und bemalte „Hochzeitsschüsseln" aufbewahrt; vier davon sind aus der Zeit um 1550, die beiden anderen um 1600. Es scheint in den alten reichen Patrizierfamilien Braunschweig's die Sitte geherrscht zu haben, auf solchen, für die einzelnen Fälle besonders hergestellten Schüsseln dem Bräutigam und der Braut Geschenke darzubringen, worauf auch die Wappen, die im Rande aller hier bewahrten Schüsseln vorkommen und Patrizierfamilien der Stadt Braunschweig angehören, hindeuten. In der von Herzog August 1646 erlassenen Hochzeits-Ordnung wird diese Sitte ausdrücklich ein alter Gebrauch genannt. Die Malereien gehören theils der oberdeutschen, theils der niederländischen Schule an, und drei sind mit Jahreszahlen, einzelne mit Monogrammen versehen. Der Gegenstand der Bilder ist theils der biblischen, theils der profanen Geschichte entnommen, so enthält die Peina'sche Schüssel (1534) ein Bild im Stil des Nic. Manuel, welches die Belagerung der Burg Peina vorstellt.

Es ist höchst beklagenswerth, daß man aus dieser Abtheilung zu ihrer Fortsetzung, dem neu hergestellten Raume, nur gelangen kann, nachdem man die ganze Gemäldesammlung passirt ist. Dadurch wird der Zusammenhang zwischen den einzelnen Arten des Kunstgewerbes und der kulturgeschichtlichen Entwickelung zerrissen. Bei der Anlage des Gebäudes ließ sich das freilich nicht anders machen, und man muß froh sein, daß mit Gewinnung neuer Räumlichkeiten überhaupt so vorzügliche Sammlungen aus den Depots aufgestellt und übersichtlich gruppirt werden konnten. In dieser neu geschaffenen Abtheilung ist ein kleiner Saal für wechselnde Ausstellungen von Werken des Kunstdruckes bestimmt, damit dem größeren Publikum auch die Schätze, welche in den Mappen des Kupferstich-Kabinets aufbewahrt werden, in systematischen Zusammenstellungen vorgeführt werden können. In dem folgenden langen Saale sind dann neben zahlreichen Werken des Bronzegusses in zwei Schränken

die äußerst kostbaren Limoges=Emaillen ausgestellt, in der Art, daß man bequem die vordere wie die Rückseite eines jeden Gegenstandes betrachten kann. Wer da weiß, wie viele nachgemachte Objekte dieses Genre's die Sammler heutzutage täuschen, daß die echten mit den höchsten Preisen bezahlt werden, der wird eine Sammlung dieser Art, die weit über 200 Nummern zählt und darunter Sachen von höchster Schönheit und Ausführung enthält, zu würdigen wissen.

Auch die Sammlung der Elfenbeinsachen ist sehr reich und füllt buchstäblich vier große Schränke aus. Es sind, besonders unter den Gefäßen, wahre Prachtstücke vorhanden.

In den Kreis des Kunstgewerbes gehören dann die kleineren Sammlungen von antiken Thongefäßen, campanischen Vasen, römischen und ägyptischen Bronzen und Glassachen, Palissy=Geschirren, Wedgwood=Waaren; an diese schließen sich in besonderen Kästen geordnet türkische, indische, chinesische und japanische Gegenstände des Luxus wie des Profangebrauchs an.

In einem besonderen — dem letzten — Raume ist schließlich die vor Kurzem von der Regierung erworbene Sammlung des Propst Thiele aufgestellt, die eine reiche Anzahl von Urnen, Töpfen und anderen Gefäßen enthält, welche in Norddeutschland ausgegraben wurden; außerdem Beile, Hämmer aus Stein, Schmucksachen aus Erz, Ringe, Schwertttheile, Lanzenspitzen, Nadeln, Sicheln u. s. f. Einen besonderen Werth erhält diese Sammlung dadurch, daß fast bei allen Gegenständen der Fundort angegeben ist.

Aus dieser kurzen Uebersicht dürfte erkannt werden, daß Braunschweig's Museum, auch abgesehen von der Galerie, der Berücksichtigung werth ist. Es ist wahr, und alle Einsichtsvollen erkennen es mit Schmerz, daß die Behausung dieser kostbaren Schätze derselben keineswegs würdig ist. Schon oft wurde der Anlauf zu einem Neubau genommen (eine bloße Reparatur des alten Gebäudes wäre pure Verschwendung), aber zur That kam es noch nicht. Hoffen wir, daß die soeben circulirenden Gerüchte, die von einer Grundsteinlegung zu einem monumentalen, der Sammlungen würdigen Museumsbau reden, endlich zur Wahrheit werden!

W.

Der Salon.

III.

Lucien Melingue, ein noch junger Künstler, der im Malerfache einem Namen Ehre macht, welcher durch seinen Vater eine große scenische Berühmtheit erlangt hatte, lieferte uns ein ergreifendes Seitenstück zu dem bekannten Bilde Makart's. Auf dem kolossalen Gemälde des Wiener Meisters begrüßen wir Karl V. in der Kraftfülle seiner aufblühenden Jugend. Der Franzose Melingue zeigt uns den vor Alter, Gram und Kälte schlotternden Potentaten, in dessen Reich „die Sonne nie unterging". Der Herzog von Guise hat den Sieger von Pavia zur Aufhebung der Belagerung von Metz, der jungfräulichen Festung, gezwungen. Die nöthigen Anordnungen zum Rückzug sind getroffen, und der kaiserliche Feldherr besteigt seine Sänfte. Die Scene des Bildes spielt vor dem mit Schnee dicht bedeckten kaiserlichen Zelte; die roth gepolsterte Sänfte ist halb geöffnet; die Träger, stark gebaute stämmige Kerle, halten die Stangen bereit, um den Transport zu beginnen. Die Majestät ist ein Kabinetstück in Bezug auf Darstellung des körperlichen Siechthums im Gegensatz zu der Lebendigkeit der geistigen Kraft. Das Gesicht besteht aus lauter Falten und Verzerrungen der stark vergilbten Haut, auf welche der blonde Bart aufgeklebt zu sein scheint. Die Augen blicken mit einem unnachahmlichen Ausdruck der Verachtung auf den herumstehenden Hofstaat. Die Gestalt des Kaisers ist in einen dicken Pelzmantel gehüllt, die dünnen Fingerspitzen biegen sich in den grünledernen Handschuhen, als wollten sie von dem Körper herunterfallen. Im Gegensatz zu dem hinfälligen Imperator strotzt seine Umgebung von Gesundheit; es sind lauter wohlgenährte Gestalten, mehr schwerbäuchige Flamänder als romantische Spanier. Die Herren scheinen sich am wenigsten um den Schimpf des Rückzugs zu scheeren, während alle Kränkung sich auf das fahle vergilbte Antlitz des Kaisers concentrirt. Im ganzen genommen, ist das Bild Melingue's eine sehr glückliche Mischung von Historie und Genre.

Eine historische Anekdote von lebhafter Auffassung und drastischer Wiedergabe der Raumverhältnisse und der Physiognomik verdanken wir einem andern jungen Künstler, Horace de Callias. Das Bild stellt die Verhaftung des Verschwörers Cadoudal kurz vor der ersten Proklamirung des Kaiserreichs (1804) dar. Georges Cadoudal, auf den die ganze Polizei fahndete, der sich einige Tage lang erfolgreich in Paris verborgen hatte, wird, in einem Cabriolet fahrend, von Detektives erkannt und angehalten. Cadoudal streckt einen der Agenten, welcher dem Pferde in die Zügel gefallen ist, mit einem Pistolenschuß nieder. Diesen Moment, den dankbarsten der ganzen Episode, hat der Maler aufgefaßt und wiedergegeben. Aus dem Bilde spricht ein gewissenhaftes Studium des Paris zu Anfang unseres Jahrhunderts und der Kostüme der Consulatepoche. Die Reisekleidung des Verschwörers, die halbamtliche Tracht der in langen Röcken steckenden und mit breitkrämpigen Hüten versehenen „Mouchards", der schwarze Gala=Anzug eines Vorübergehenden, der, von dem Lärm des Pistolenschusses herbeige=

rufen, dem Cabriolet in die Flanke fällt, während seine Begleiterin, eine modisch aufgeputzte Dame, das Weite sucht, sind recht interessante politische Rückblicke. Ob Georges Cadoudal, der auf dem Sitze des Cabriolets aufrecht stehend, die Pistole abfeuert, von geschichtlicher Aehnlichkeit ist, kann nicht behauptet werden; jedenfalls bemerkt man in der Physiognomie desselben den Spiegel der Leidenschaften eines professionellen Verschwörers, der sein letztes va-tout spielt.

Das „Ecce homo" von Doré, welcher mehr und mehr sich in biblische Stoffe vertieft, zeigt die übliche Vorliebe des bewährten Meisters für eine wahre Orgie greller Farben. Kirschroth auf Purpur, Himmelblau auf Dunkelgrün, das ist ungefähr die Scala des Malers. Den Christuskopf, der auf den Schultern des natürlich in die grellsten Farben gekleideten Heilands sitzt, haben wir schon hundertmal angetroffen in allen möglichen Museen und Kirchen; die um den Heiland Wache haltenden römischen Garden sind ehrliche Gensdarmen in antiker Adjustirung, die hin und her wogende Menge bewegt sich genau nach den Vorschriften irgend eines Regisseurs, welcher einen derartigen Auftritt zu regeln hat. Es ist immerhin ein peinliches Gefühl, wenn man zusehen muß, wie ein Künstler von der Bedeutung Doré's nur nach der Quantität der gelieferten Arbeit trachtet, und wie ein großes Talent Gefahr läuft, in den Sumpf des Banalen zu gerathen.

Der Humor ist im diesjährigen Salon reichlicher vertreten als sonst; wir begrüßen diese Erscheinung mit Freude, denn das anekdotische Feld ist eines derjenigen, auf welchem die Franzosen immer das Beste leisteten, namentlich seitdem sie sich von dem Cultus der „grande peinture" abgewendet haben. Schon auf der Treppe findet sich eine Einladung zu humoristischen Pinselübungen. Eine der gewöhnlichen, auf dem Stiegenhause als Fresken dienenden Tapeten stellt eine ergötzliche Scene aus dem Thierreich dar; ein gemüthliches kahlgeschornes Kameel schaut verdutzt auf einen Affen, dessen Blick das bucklige Ungethüm höhnisch anglotzt. Allerlei höchst possierliche Vögel, darunter ein Pelikan mit ungeheurem Schlund, der auf eine ganze Reservekasse von Scheidemünze berechnet zu sein scheint, gackern um die Gruppe und bieten in ihrer naiven Ausführung ein Bild von zwerchfellerschütternder Wirkung. Es ist nicht schwer, eine Verwandtschaft zwischen dieser Tapete und einem Bilde von Jaromir herauszufinden. Eine Dame vom Hofe Franz I., eine jener übermüthigen Erscheinungen, welche der Historiograph Brantôme am Eingange jeder seiner Geschichten, deren Heldinnen sie waren, hochedle und tugendhafte Damen titulirt, besucht einen Wahrsager, der aus einem Hohlspiegel die Zukunft zu entziffern weiß. Der Zauberer ist von der ganzen Fülle des mittelalterlichen Hokuspokus umgeben. Am ungeheuern Kaminheerd hockt ein gelbverbrämter Affe in sibyllinischer Stellung, ein Pelikan denkt schwermüthig darüber nach, was er nur im Zimmer zu thun hat, statt draußen in den Sümpfen frei herum zu waten, zwei bucklige Hofnarren halten neben den Thüren Wache, ihre Kleidung ist der klassische Bouffon-Aufputz; was ihre Gesichter anbetrifft, so sind dieselben so vortrefflich karrikirt, daß der Kopf des Affen im Vergleiche für einen Adoniskopf gelten könnte. Der Zauberer liest mit studirter Gravität im Spiegel, eine uralte Pythonierin blättert an seiner Seite in einem Folianten. Hoch aufgeschossen, kecken Blickes, ein übermüthiges Lächeln um den Mund, harrt die Dame dem Spruch des Schicksals. Uns kommt die Dame im weißen Jagdkleid mit Federhut wie die vorauseilende Skepsis der künftigen Jahrhunderte vor, wo man sich keinen Deut mehr um Wahrsagungen scheert.

Ein Amerikaner, Parker aus New-York, skizzirt mit Laune die Wirkung eines Witzblattes auf eine biedere Negerseele. Onkel Tom schüttelt sich vor Lachen über ein gelungenes Bonmot des Figaro, den er in der Hand hält, und dessen Papier nie so weiß ausgesehen hat, als hier im Gegensatz zu der kupferbraunen Hautfarbe des Lesers. Das Lachen des Kauzes spricht stark für die Berechtigung der Sklavenemanzipation, denn es kommt von Herzen; und wer so freudig über einen Kalauer lacht, muß in seinem schwarzen Körper eine gesunde Seele bewahrt haben.

Franz Ruben sandte aus Venedig eine Scene am Waschtrog, die gottlob nicht von ultra realistischer Auffassung ist. Dabei fehlt es durchaus nicht an gut wiedergegebener Lokalfarbe und interessanter Schilderung des Details. Eine Waschmamsell schreibt an die im Hintergrund angebrachte Tafel in mächtigen weithin sichtbaren Buchstaben: „Ordine di Giorno"; schade daß nur der Titel zu lesen ist, man würde doch gerne erfahren, wie sich die Tagesordnung eines italienischen Lavoirs von einer parlamentarischen oder militärischen Tagesordnung unterscheidet. Im Gegensatz zu ihren Colleginnen aus dem Roman Zalas vertragen sich die Fräulein Wäscherinnen ganz vortrefflich, wozu wahrscheinlich der Umstand beiträgt, daß sie in Bezug auf Schönheit ein und derselben Kategorie einzureihen sind und sich gegenseitig keinerlei Vorzüge vorwerfen können. Ruben hat in Venedig gelernt, mit dem Lichte geschickt und naturgemäß umzugehen. Er beweist das am besten in den matt beleuchteten, von dem aus den Trögen herabrieselnden Wasser befeuchteten Dielen; Stein, Wasser und Sonne werden da jedes nach Gebühr behandelt.

André Gill, der beste Karrikaturist, seitdem Cham nichts anderes vermag, als sich selber zu wiederholen, stellte ein Porträt des Komikers Daubray vom Bouffes-Theater aus; das Bild ist von frappanter Aehnlichkeit und dabei doch Karrikatur. Wer den genialen, beständig vergnügt dreinlachenden und mit den Augen zwinkernden Komiker auch nur einmal, sei es auf der Bühne, sei es auf den Boulevards, als hartnäckigen Bummler schlendernd, gesehen hat, dürfte ihn gleich wieder erkennen; da ist das rothangehauchte kugelrunde Gesicht mit den schnüffelnden Nasenflügeln, und die Haltung des auf einen Spazierstock gestemmten Körpers entspricht ebenfalls der Wirklichkeit. Es fehlen auch nicht die blendend weißen Manschetten, die stehenden Vatermörder und der über das Ohr gebogene Cylinderhut. Gill hat sich auf der Leinwand ebenso geistreich gezeigt, wie er es sonst alle acht Tage in der „Lune rousse", dem republikanischen Witzblatt, zu sein versteht; man lacht über den Komödianten, der sicher auf ein komisches Quiproquo sinnt, und man lacht über den prickelnden Beigeschmack, welcher dem schon an und für sich ergötzlichen Gesicht durch den Karrikaturisten verliehen wird.

Loustaunau, ein Name, der bald dem Reiche der Unbekannten entschlüpfen wird, hat eine äußerst gelungene Scène d'intérieur zu verzeichnen. Die Ehe ist eine gewiß reiche und eine vornehme; darauf weist die Einrichtung hin: an den Wänden Gobelins, im Hintergrund ein feingeschnitztes Dressoir mit massivem Silberzeug, die Thüren bedecken herabrauschende Portièren von schwersten Stoffen. Monsieur und Madame sitzen beim Frühstück, jeder an der Ecke eines sehr breiten Tisches, dessen Beine aus polirtem Mahagoniholz auf goldverzierten Sphinxen ruhen. Es ist zugleich ein Salon- und ein Frühstückstisch, dessen Marmorplatte das beständig gedeckte Tischtuch repräsentirt. Monsieur ist mit vielerlei beschäftigt. Ein eleganter hübscher Chasseur d'Afrique-Offizier, aber mit dem Gesicht eines pensionirten Lebemannes, der nur als Liebhaber der Armee angehört, speist er d'rauf los mit aller Wuth und vertilgt mit der dreifachen Spitze seiner Gabel englischen Fabrikats eine Unmasse von kalter Küche sehr compatter Natur, Hummersalat, ein Cotelette, ein Beafsteak mit allen Beilagen: dies die erste Beschäftigung; die zweite besteht in der ebenfalls sehr eifrigen Lectüre einer Menge von Zeitungen, die an eine Weinflasche angelehnt sind. Madame, die bei oeuf à la coque gegenüber sitzt, wird keines Blickes gewürdigt, so daß ihr Auge sehr traurig drein schaut. Die junge hübsche Ehefrau in dem grauen spitzenbesetzten Peignoir ärgert sich offenbar darüber, daß Monsieur nur seinem Appetit und seinem Wissensdrange nach den Sport-Nachrichten Rechnung trägt und auf sie gar nicht achtet, die es um ihrer Liebenswürdigkeit willen wohl verdiente, daß man selbst von den schmackhaftesten Bissen und der spannendsten Jagdgeschichte einmal zu ihr hinaufblicke. So wie die Herrschaften nehmen auch die Hunde, auf seiner Seite ein der Länge nach dahingestrecktes Windspiel, auf ihrer Seite ein aufrecht sitzender Spitz, von einander keine Notiz, während der aufwartende Bursche, ein gescheidt dreinblickender Kavalerist, mit der weißen Schürze vor der Uniform, die Situation übersieht, seinen Theil sich denkt, dabei aber achtgiebt, um ja auf den ersten Wink den bereit stehenden blanken Teller seinem Herrn vorzusetzen. Die in diesem Bild entfaltete scharfe Beobachtung der Wirklichkeit und die peinliche, dabei aber sehr gelungene Ausführung des Details macht es zu einem wirklichen Kleinode.

Die Umschau in dem Salon würde vielleicht bei noch manchem anderen Bilde zu einer näheren Beschreibung reizen, kaum aber wirklich Bedeutendes hervorzuheben haben.

Paul d'Abrest.

Kunsthistorisches.

Fund einer Bronzestatue. Wie der „Times" aus Rom berichtet wird, wurde dort bei den Demolitions- und Excavationsarbeiten zur Herstellung der Tiber-Dammbauten nächst dem Ponte Sisto von Arbeitern ein Theil einer kolossalen Bronzestatue, welche unter einer dichten Geröllschicht lag, bloßgelegt. Bald stellte es sich indessen heraus, daß es nur zerstreute Ueberreste seien, nicht, wie man gehofft hatte, ein mehr oder minder wohlerhaltenes Werk. Die Enttäuschung ist um so größer, als diese Fragmente deutlich erkennen lassen, daß dieselben Theile einer Kaiserstatue sind, welche etwa 9 Fuß in der Höhe haben mochte. Die Ausführung zeigt, daß die Statue der besten Periode griechisch-römischer Kunst angehörte; sie ist in feinster korinthischer Bronze gegossen und mit einer dichten Goldlage überkleidet. Die bisher gefundenen Theile sind der rechte Arm sammt Schulter, die beiden Füße, welche noch an der Marmorplinthe befestigt sind, zwei bis drei große Stücke von der Draperie und etwa ein Dutzend kleinere Bruchtheile. Die Arbeiter an den Dammbauten sind eifrig damit beschäftigt, die übrigen Theile, besonders aber den Kopf, aufzusuchen, an welchen sich ein großes Interesse knüpft, um so mehr, als es wohl außer Zweifel steht, daß die betreffende Statue eine von denen ist, welche in Folge des öffentlichen Unwillens, den sich die durch sie dargestellte Person zugezogen, von dem Volke in den Tiber geworfen worden. Ein Beweis für diese Ansicht mögen die auf dem gefundenen Arme deutlich erkennbaren Spuren von zwei gewaltigen Schwerthieben sein. Der obere Theil des Handgelenkes ist durchgeschlagen, und zwar anscheinend mit einem schweren Werkzeug, möglicherweise mit einer Axt. Es ist bekannt, daß Statuen und Büsten von altrömischen Kaisern nicht selten in dieser Weise mitgespielt worden; wenn es aber — meint der Berichterstatter ferner — gestattet sein mag, aus dem Stil, der Schönheit, Genauigkeit und Treue der Ausführung, der Vollendung des Bronzegusses und der Vergoldung, welche das Werk als ein dem ersten Jahrhundert angehöriges erkennen lassen, einen Schluß zu ziehen, so könnten die Reste wohl die einer Statue des Domitian sein. Die Seite des Ponte Sisto, von welcher aus der Auffindungsplatz übersehen werden kann, ist vom Morgen bis zum Abend mit Schaulustigen vollgedrängt, welche die Ausgrabungsarbeiten mit großem Interesse verfolgen. Nichts kann Pittoreskeres gedacht werden, als das bloßgelegte Bett des Flusses innerhalb des Dammes; riesige Bruchstücke von Säulen, Kapitäle, Piedestale und sonstige architektonische Ueberreste liegen dort herum. Auf den

Piedestalen finden sich hier und da noch sehr wohlerhaltene Inschriften.

Sammlungen und Ausstellungen.

E. v. H. **Augsburger Kunstverein.** Im letzten Jahre wurden allein vom Münchener Kunstverein 145 Bilder im Werthe von 67,390 Mark nach Augsburg geschickt, ferner von einzelnen Künstlern und Kunstfreunden 446 Gemälde im Werthe von 273,721 Mark, Aquarelle, Studien, Zeichnungen und plastische Werke im Werthe von 5,657 Mark. Die reicheren Ausstellungen hatten auch wieder, trotz des ziemlichen Abganges, eine Erhöhung der Mitgliederzahl um etwa 200 zur Folge, wodurch sich die Mittel zum Ankaufe neu verstärkten, so daß 113 Nummern verloost werden konnten. Hiebei ist zu bemerken, daß man grundsätzlich den Umfang der Nebengewinnste einschränkte, weil ein großer Mitgliedertheil gegen den Aufwand von Umrahmung und Einglasung für Kupferstiche 2c. eine Aversion hat. Die Provinzial-Kunstvereine müssen ihrer Existenz zu Liebe mancherlei sonderbare Rücksichten nehmen, die sich auch oft bei dem Ankauf von Hauptgewinnsten geltend machten. Dessenungeachtet kann von vielen glücklichen Erwerbungen berichtet werden, unter welchen zu nennen sind: „Coeur à tout" von J. E. Gaiser, eine Spielgesellschaft im Rococokostüm mit dem ganzen Aufwand seines eleganten Vortrags gemalt; „Zwei Pferdeköpfe", Schimmel und Rappe, von Heinrich Lang, durch welche der Meister, gegenüber seinen früher hier ausgestellt gewesenen genialen Feldzugsskizzen, sich auch als Virtuose in der Ausführung zeigte; „der Watzmann" und „die Funtenseetauern mit der Schönfeldspitze" von Adalbert Waagen, die mit ihren wahren und maßvollen Beleuchtungseffekten und der geschickten Formenausprägung die Frische gewissenhaften Naturstudiums offenbaren, und eine der gemüthlichen Gebirgsscenen von Louis Braun, „Liebeserklärung eines Jägers an die Hebe der Wirthschaft", die in anmuthigem Gegensatze zu dem energischen Feldzugsbilde: „die Deutschen in Versailles" steht, das wir fast gleichzeitig mit vorgenanntem sahen, ehe es dem Besteller Hrn. de Barry in New-York über den Ocean zugesendet wurde. Ein von dem strebsamen D. Somogyj gekauftes Bild, die „Zugspitze", zog die Bestellung einer größeren Darstellung des „Eibsee's" nach sich. Von dem verstorbenen Fr. Eibner gelang es noch, ein Bild, wahrscheinlich sein letztgefertigtes, den „Dom zu Erfurt", zu erstehen, das zwar einige Härten, aber immerhin eine liebevolle Durchführung und strenge Komposition besitzt. H. Büttner darf, durch die Jagdliebhaber des Vereins begünstigt, auf den jährlichen Ankauf eines seiner Jagdbilder rechnen. Möchte nur der begabte Künstler die öfter schablonenhafte Monotonie fern zu halten suchen, die sich gewöhnlich übereilter Arbeit aufdrückt! Der billige Preis giebt oft bei der Auswahl den Ausschlag, und diesem haben wir die Erwerbung einer „Marine" von O. v. Ruppert zu danken; aber an dem Besitze einer Ansicht Berchtesgaden's von F. Feldhütter ist der Vereins-Ausschuß unschuldig; denn dieselbe brachte die Laune der Glücksgöttin als Gewinn von einem fernen Kunstvereine. Außer von dem hiesigen Verein wird auch von Privaten viel gekauft. So blieb z. B. das wirkungsvolle Bild, „Prunkzimmer des Lübecker Bürgermeister Freedenhagen" von G. Heger hier; ebenso eine poesievolle „Mondnacht" und zwei Aquarelle „Winternacht" und „Erwartung" von W. Lichtenheldt. Letztere sind für J. Holzinger's Aquarellensammlung bestimmt. Besonderer Aufmerksamkeit hatte sich noch eine „Abendlandschaft" von Heinrich Stein zu erfreuen, mit welcher sich der Künstler zum erstenmale hier einführte. Das Brustbild einer „Altdeutschen Frau" und das „Abendgebet", das eine alte Bauersfrau am einsamen Feldkreuze verrichtet, von Max Manuel, bestärkten das gute Andenken an seine früher hier gesehenen Leistungen. Ein geschmackvoll zusammengestelltes „Stillleben" von vieler Naturwahrheit von M. Doppelmayr, und das „Konkurrenzprojekt zu dem neuen Bundespalast in Lausanne" von E. Studerus, eine umfangreiche gründliche Arbeit, die in zehn Blättern die verschiedenen Grundrisse und Durchschnitte umfaßt, sind schließlich den hervorgehobenen Werken noch anzureihen.

B. **Der Hofmaler Germann von Bohn** in Stuttgart hat im Auftrage des Königs von Württemberg ein interessantes Gemälde vollendet, welches der Kunstsammlung des Schlosses Rosenstein einverleibt worden ist. Dasselbe, die heilige Elisabeth als halbe Figur in Lebensgröße darstellend, zeichnet sich durch ernste Auffassung und sorgfältige Durchführung aus und verräth in seiner ganzen Behandlungsweise das eingehende Studium der alten Meisterwerke, dem sich der Künstler während seines langjährigen Aufenthaltes in Paris erfolgreich gewidmet. In einfach würdiger Haltung erscheint die holde Landgräfin, das Haupt von einem goldenen Glorienschein umgeben, und hält in den feinen Händen die Rosen, in welche das Brod verwandelt worden. Die Glieder umhüllt züchtig ein kostbarer Purpurmantel, dessen Roth zu Gunsten der Gesammtwirkung vielleicht etwas gemildert werden könnte. Ein fein gestimmter landschaftlicher Hintergrund schließt das Ganze ab.

B. **Kirchliche Kunst.** In der Permanenten Kunst-Ausstellung von Herdtle und Peters in Stuttgart erregten kürzlich acht Zeichnungen des bekannten Historienmalers K. G. Pfannschmidt in Berlin große Aufmerksamkeit. Es sind geistvoll durchdachte Darstellungen, die uns Lazarus und den reichen Mann, die Verspottung, die Kreuzigung und die Erhöhung Christi, den anklopfenden Heiland und die klugen und thörichten Jungfrauen vorführen. Aecht religiöser Sinn, feines Gefühl für Schönheit der Linien und Formen und eine überaus strenge Zeichnung geben dem Werke einen besondern Werth in einer Zeit, die sich leider auch in der Kunst so häufig der blendenden Aeußerlichkeit bei innerer Hohlheit zuwendet. Ein gedrucktes Heft erläutert die Intentionen des Künstlers in eingehender Weise.

Zeitschriften.

The Academy. No. 331.

L. Jevitt, The ceramic art of Great Britain, from prehistoric times down to the present day, von C. Monkhouse. — Mr. Rassam's assyriau treasures, II, von T. G. Pinches.

L'Art. No. 193.

La peinture à l'exposition universelle de 1878: L'école italienne, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le salon de Paris 1878: L'orientalisme, von E. Veron. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878: L'art persan, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Germain Pilon et le tombeau de Birague, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — Modeste Charlier †.

Deutsche Bauzeitung. No. 71. 72.

Die Polychrom-Autographie. — Das Freiburger Münster und seine Restauration. — Ueber die ästhetische Behandlung des Eisens im Hochbau. — Zur Inventarisirung der Baudenkmäler.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 8.

Die Pariser Weltausstellung. Fächerausstellung in London. — Moderne Entwürfe; Handtuch-Bordüre; Stand-Uhr von Bronze; Kronleuchter; Medaillon; Thürfüllungsgitter; Credenz-Kasten.

Chronique des Arts. No. 29.

Exposition de la société des amis des arts de Seine-et-Oise à Versailles. — Project de loi pour la conservation des monuments historiques et des objets d'art.

Formenschatz der Renaissance. Heft 20.

Vignette der Fratelli Bernardini in Venedig; Andr. Palladio: Skizze eines Theiles der Basilica zu Vicenza; Fr. Salviati: Entwurf zu einer Cassette; Giovanni da Udine: Entwurf zu einem Glasgemälde; A. Dürer: Detail aus der grossen Triumphpforte; H. Holbein d. J.: Skizzen zu Schmucksachen und Medaillen, ein weiteres Blatt aus den „Passionszeichnungen", acht Blätter aus dem „Todtentanz"; B. Zan: Entwurf zu einem Becher; ein Blatt aus W. Dietterlin's Architectura.

Kunst und Gewerbe. No. 37.

Breslau: Erste schlesische Kunstgewerbeausstellung; Schneeberg: Musterschule für Spitzenklöppelei; Kiel: das schleswigholsteinische Museum vaterländischer Alterthümer; Luzern: die Kunstgewerbeschule.

Mittheilungen der k. k. österr. Central-Commission Heft 3.

Liber Thomaeus und die Tapeten in der St. Thomaskirche zu Prag im 14. und 15. Jahrh., von Fr. Skrejšovský. — Archäologische Excurse durch Südsteiermark und Krain; von Alf. Müller. — Aus einem Reiseberichte des k. k. Conservators Mich. Glavinich. — Römische Gebäudereste bei Salona. — Das Mutter-Gotteshild zu Aufkirchen, von G. Dahlke. — Aus der Steiermark. — Denkmale der Familie Zelking, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Kunsttopographische Reisenotizen: Tyrol, von A. Ilg. — Die sphragistischen Blätter. (Mit Abbild.) — Balthasar Permoser, von A. Ilg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

3. Oktober



Nr. 51.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Miniaturgemälde nach Wohlgemuth in einem Gebetbuche der Münchener Bibliothek. — J. P. Richter, Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude; O. Rayet et A. Thomas, Milet et le golfe Latmique; A. F. Butsch, Die Bücher-Ornamentik der Renaissance. — Kundmann's jüngste Arbeiten; Hamburg: Ausstellung. — Nath. Schmitt aus Heidelberg. — Zeitschriften. — Berichtigung. — Inserate.

Miniaturgemälde nach Wohlgemuth in einem Gebetbuche der Münchener Bibliothek.

Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek bewahrt unter ihren Codices cum picturis auch ein kleines Gebetbuch, das bisher nicht beachtet, dennoch auch von der Kunstwissenschaft nicht ganz übergangen werden darf. Es ist ein kleiner Quartband, (Cod. c. pict. 129ᵃ = cod. germ. 125) von 12 Cm. Höhe und 9 Cm. Breite, welcher gegenwärtig noch 217 Pergamentblätter enthält, auf denen sich mehr als 70 historisirte Initialen vorfinden. Eine ziemliche Anzahl von Blättern ist an den verschiedenen Stellen herausgeschnitten, wodurch auch manche der bilderreichen Initialen mit abhanden gekommen sein mögen; manche der noch erhaltenen erscheinen durch häufigen Gebrauch, dessen deutlichste Spuren fast auf jeder Seite sich zeigen, stark beschädigt, einige bis zur Unkenntlichkeit. Der Text bietet den gewöhnlichen Inhalt solcher Gebetbücher; die Schrift zeigt die gewöhnlichen Minuskeln des XV. Jahrh.; in der deutschen Sprache finden sich einzelne mundartliche Eigenthümlichkeiten, welche die Entstehung des Buches nach Oberdeutschland verweisen; nach einer Bleistiftnotiz war es im Jahre 1773 in der Bibliothek des Klosters Metten.

Uns interessirt zunächst die malerische Ausstattung. Diese verläugnet nirgends die handwerks- ja fabrikmäßige Herstellung. Bei fehlender Verzierung des äußeren Seitenrandes sind der obere und untere Rand jeder Seite durchgängig nur mit einfachen Linienverschlingungen, in schwarzbrauner Tusche ausgeführt, ornamentirt. Nur wo ein neuer Gebetsabschnitt beginnt, ist die betreffende Seite an den Rändern mit gemalten Verzierungen versehen. Diese zeigen auch meist nur ein ziemlich einfaches, schwerfälliges Pflanzenornament, welches mit Vögeln, Fledermäusen und diversen anderen Thieren sauber, aber ohne besonderen Kunstwerth ausstaffirt ist. Einzelne dieser Randverzierungen bieten indessen mehr Interesse. So sehen wir auf Fol. 25ᵇ bei dem Gebet der Sta. Brigitta am unteren Rande zwei sich umarmende Personen, einen goldgelockten Jüngling mit fast mädchenhaftem Antlitz und einen Alten mit verwittertem Gesicht in ein langes weißes Gewand gehüllt, einen großen weißen Turban auf dem Haupte. Bei dem „gepet von sophie kunigin" auf Fol. 61ᵇ ziert den unteren Rand zwischen den rankenden Pflanzen eine Darstellung aus der Thierfabel, die Scene nämlich, wo der Kranich (hier offenbar ein Storch) seinen Kopf in den Rachen des sitzenden Wolfes gesteckt hat, um den von diesem verschluckten Knochen herauszuziehen (vgl. Reineke Vos, ed. Hoffmann, l. III, c. 11). Am unteren Rand von Fol. 72 („Ein gepet von der gepurt sād Johannsen des Teuffer") ist eine Hirschjagd dargestellt; von dem Jäger, mit langem Spieß, das Horn blasend, sind kaum noch die Contouren sichtbar. Auf Fol. 75ᵇ ist in der Initiale h der Besuch der Maria bei der heiligen Elisabeth dargestellt, und auf derselben Seite in der unteren Rankenverzierung sitzt auf einem Rasenhügel Maria in einem röthlichen tiefausgeschnittenen Kleide und umfängt das Einhorn, welches ihr auf den Schooß gesprungen ist, eine an dieser Stelle auffällige Darstellung, um so mehr, da auf Fol. 50ᵇ, wo in der Initiale g die

Verkündigung Mariä gemalt ist, die Randverzierung lediglich aus Rankenwerk besteht.

Auf Fol. 94^b beginnt das Gebet zu S. Cosmas und Damianus. Hier sind in der Initiale D diese beiden Heiligen mit ihren gewöhnlichen Attributen, den Arzneigläsern, in der Hand dargestellt. Sehr bezeichnend und nicht ohne den Anflug köstlicher Ironie ist dabei der untere Rand dieses Blattes mit einer Scene aus dem Todtentanz verziert. Die Gestalt des Todes, in bräunlichem Tone und noch nicht in der später so beliebt gewordenen abschreckenden Form des Skelettes, sondern nur durch die Farbe und die Schädelbildung gekennzeichnet, faßt eine Jungfrau, die sich von ihm abwendet, am Arm, sie mit sich fortziehend. Gestalt und Ausdruck der Jungfrau sind sehr anmuthig, die Farben edel.

Die Bilder in den übrigen Initialen, theils Scenen aus dem neuen Testament, theils Begebenheiten aus dem Leben einzelner Heiligen, bieten zwar einiges für die Ikonographie Bemerkenswerthe, sind aber kunsthistorisch von geringem Interesse. Die Ausführung ist durchweg höchst sauber, die Haltung kräftig, die Farbenstimmung durchgängig etwas hart. Die Figuren sind kurz und gedrungen, die Köpfe meist breit und unverhältnißmäßig groß, der Gesichtsausdruck stellenweise recht derb und von geringem Schönheitssinn getragen; kurz in allem erkennen wir, daß der Maler dieser Miniaturen ohne Zweifel der fränkischen Schule zu Ausgang des XV., oder in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts entstammt, vielleicht aus Nürnberg selbst. Zu der letzten Vermuthung leitet uns ein Bild, durch welches dieses Gebetbuch überhaupt erst die kunsthistorische Bedeutung erhält, die wir für dasselbe in Anspruch nehmen.

Auf Fol. 23^b. nämlich beginnt der Abschnitt „Von der Zwelffpotē tailug: O seyt stark in dem streit vnd vechtet mit der altenn schlangen So wert ir nemenn die kronn des lebens.“ Hier ist nun in der Initiale O eine Darstellung der Theilung der Apostel gegeben, und zwar frei nach Michael Wohlgemuth. Bekanntlich befindet sich von diesem Meister ein das gedachte Thema behandelndes Bild in der alten Pinakothek zu München (Nr. 1415 des Katalogs von 1872). Die Disposition des Wohlgemuth'schen Gemäldes ist im Allgemeinen folgende: Im Hintergrunde zieht sich rechts, vom Beschauer, langgestreckt eine Stadt mit Mauer und Thürmen am Wasser hin, welches, von Kahnfahrern belebt, den mittleren Hintergrund einnimmt. Links erhebt sich ein steiler Berg, auf dessen Gipfelplateau eine feste Burg gelegen ist, während sanftere Hügel die rechtsseitige Mittelpartie des Bildes füllen. Um diese Hügel wie um jenem Berg herum ziehen sich die Pfade, auf denen die Apostel in alle Weltgegenden sich zu zerstreuen im Begriffe sind, indem einige sich schon unterwegs befinden, andere von einander noch Abschied nehmen, noch andere sich zum Marsche vorbereiten. Diese zwölf Figuren nun hat Wohlgemuth folgendermaßen gruppirt: In den mittleren Vordergrund stellte er Petrus und Johannes; ersteren aus einer Kürbisflasche den stärkenden Trunk zu sich nehmend; letzteren am Quell knieend und mit einem sehr zierlich ausgeführten kleinen Kruge das frische Wasser schöpfend. Um diesen Quell sind Sträucher und Blumen, Frösche, Eidechsen und anderes den Vordergrund belebendes Gethier angebracht. Nach rechts, noch nach Johannes sich umwendend, schreitet nahe am Rande des Bildes Jacobus minor nach Judäa zu, links, den Kopf noch einmal (in anatomisch unmöglicher Weise) zurückwendend, wandert Thomas, die Mütze in der Hand, nach Indien davon. Dicht hinter Petrus und Johannes sehen wir Bartholomäus und Andreas, ersterer nach Cilicia, letzterer nach Achaja bestimmt, zum Abschiede sich die Hand reichen. Tiefer im Mittelgrunde erhebt sich ein offenbar als Buche intendirter hochstämmiger Baum, bei welchem der greise Philippus sich von dem jugendlicheren Jacobus major verabschiedet, um dessen Nacken er seinen Arm geschlungen hat. Die vier übrigen Apostel schreiten jeder einsam schon weiter in der Ferne, rechts Matthäus um einen Erdhügel, tiefer im Hintergrund am Felsen Simon, während Thaddäus und Matthias auf den links und rechts um die Burg im Hintergrunde sich hinziehenden Pfaden dahinwandeln.

Dieses Gemälde nun wollte der Miniaturmaler des Gebetbuches in der erwähnten Initiale O wiedergeben. Einer einfachen Kopie indessen, welche das Nächstliegende gewesen wäre, traten verschiedene Hindernisse entgegen. Denn nicht nur bot der im Verhältniß zu jenem Gemälde winzig kleine Raum an sich Schwierigkeiten, sondern auch die Gestalt der Fläche war eine andere. Während nämlich das Wohlgemuth'sche Bild eine Fläche von annähernd 1 $^1/_2$ Meter im Quadrat einnimmt, bot die Gestalt der Initiale O ein Oblongum dar und zwar in dem Verhältniß von 4,2 Cm. innerer Höhe zu nur 2,6 Cm. größter lichter Breite. Aus den so veränderten Proportionen der zu bemalenden Fläche ging die Nothwendigkeit hervor, auch die Disposition des Bildes in entsprechender Weise abzuändern, ohne den Charakter der ursprünglichen Komposition zu verwischen. Diese schwierige Aufgabe hat unser Miniaturmaler in folgender Weise gelöst.

Die breitgestreckte Stadt des Hintergrundes war für die schmalen Verhältnisse, welche ihm zu Gebote standen, nicht dienlich, und da sie zur Kennzeichnung

der Idee des Bildes nicht gerade nothwendig erschien, so ließ er sie und ebenso die Burg links fortfallen. An deren Stelle setzte er sich tief in die Landschaft hinein erstreckende Hügel und Berge, von welchen die zwei äußersten rechts eine etwas stark intensiv blaue Färbung der Luftperspektive erhalten haben, die sogar die Farbe des zwischen ihnen in die Tiefe des Bildes sich dehnenden Wassers übertrifft, auf welch letzterem auch, der Kleinheit wegen und als unnöthig, die belebenden Kahnfahrer fortgeblieben sind. Ganz klein im äußersten Hintergrunde, jetzt nur noch durch die Lupe erkennbar, finden sich die Spuren von Ziegelroth, in welchen eine Stadt angedeutet erscheint.

Durch so veränderte Verhältnisse mußte natürlich auch die Gruppirung der Personen eine andere werden. So erscheint jetzt rechts im Vordergrunde eine eng zusammengedrängte Gruppe von fünf Personen: Petrus, in der Mitte, aus der Flasche trinkend, in der Linken den Stab, trägt rothes Untergewand und blauen Ueberwurf bei nackten Beinen, während im Original ein Stück weißer Hose sichtbar ist. Unmittelbar neben ihm kniet Johannes, den Krug unter den Wasserstrahl haltend, den Stab in der Rechten; er hat blondes Lockenhaar, rothes Untergewand mit langem weißen Mantel, während im Original das Untergewand von grüner Farbe ist. Die Fassung der Quelle ist nicht mehr angedeutet, sondern Johannes kniet dicht am Rande des Bildes. Dadurch kommt auch Jakobus minor — der im Original ein blaugrünes Gewand trägt und im Lockenhaar erscheint, hier dagegen blaues Untergewand bei rothem Überwurf hat und ein röthliches Kopftuch trägt — unmittelbar hinter Johannes, und während er im Originale nach links davonschreitend zu Johannes sich umwendet, geht die Richtung seiner Blicke hier vielmehr nach den dicht hinter Petrus stehenden Bartholomäus und Andreas. Demgemäß mußten auch diese, welche im Original einander zugewandt sich die Hände zum Abschied reichen, eine andere Bewegung annehmen, und so sind sie denn beide dem Scheidenden zugekehrt. — Thomas schreitet, wie im Originale, so auch hier allein nach rechts davon, doch wendet er sich nicht mehr um; auch hat sich sein rother Mantel über dem grauen Rock hier in ein grünes Gewand verwandelt, welches er wie ein Bündel über den auf der linken Schulter ruhenden Stab gelegt trägt, wobei die im Original sichtbare Reisetasche fortgeblieben ist. Die rothbraune Mütze hat er auf's Haupt gesetzt.

Die übrigen, in weiterer Ferne befindlichen Figuren sind so klein, daß sich wenig darüber sagen läßt. Doch sind Jakobus major und Philippus links von dem fast zu einem dünnen Striche zusammengeschwundenen unbelaubten Baume in der umarmenden Stellung geblieben. Thaddäus und Matthias scheinen dagegen rechts am Abhang in knieender Stellung zu beten. Matthäus schreitet einsam in der Ferne; von dem noch weiter entfernten Simon ist, wegen Abspringens der Farbe, kaum noch eine Spur sichtbar. Dasselbe gilt von dem oben in Wolken erscheinenden Brustbilde des segnenden Gottvaters, welcher, im Originale nicht dargestellt, hier offenbar angebracht ist, um die durch die Tiefe der Perspektive hervorgebrachte Leere des Luftraumes besser auszufüllen.

So groß nun auch die Verschiedenheiten und Abweichungen sind, welche die Miniatur in der Landschaft, der Gruppirung, dem Kostüm im Gegensatz zu ihrem Originale aufweist, so bleibt doch bei alledem die Wirkung des kleinen Bildchens eine höchst eigenthümliche und überraschende. Jeder, der es sieht, wird sofort eine Nachbildung des großen Wohlgemuth'schen Gemäldes darin erkennen, ja eine Kopie desselben vor sich zu haben glauben, und erst bei längerem Vergleiche sich über die Verschiedenheiten klar werden; dann aber, den Gründen solcher Abweichungen nachforschend, wird er zugestehen müssen, daß die schwierige Aufgabe, ohne Verwischung des Charakters des Originales jene Komposition so verschiedenen Raumverhältnissen anzupassen, hier in ganz vortrefflicher Weise gelöst ist, ja, daß die durchaus harmonische Durchführung dieser Nachbildung sogar die Frage nahe legt, ob die Idee derselben nicht von dem Meister Wohlgemuth selber angegeben sei, wir mithin in unserem Gebetbüchlein ein Erzeugniß aus Wohlgemuth's Werkstatt für Miniaturmalerei zu erblicken haben. Dr. **Theodor Hach.**

Kunstliteratur.

Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude, nach neuen Entdeckungen kritisch erläutert von Dr. Jean Paul Richter. Mit drei Abbildungen. Wien, W. Braumüller. 1878. 8.

Die Schrift enthält die Forschungsresultate des Verfassers über den Zusammenhang der altchristlichen Kirchen mit den antiken Hauskapellen und den Krypten der christlichen Katakomben. Der Gang der Darstellung ist folgender. Längst hat sich als feststehende Thatsache herausgestellt, daß die Ätrien des antiken Hauses die Vorbilder abgaben für die Atrien der christlichen Basiliken; wie dem antiken Atrium der oecus folgte, welcher bei Sälen mit hohem Seitenlicht (sogar noch im vorigen Jahrhundert) den Namen ägyptischer Saal trug, so reiht sich an das Atrium der altchristlichen Kirche der dreischiffige Raum mit hohem Seitenlicht an, die Basilika. Zwei Elemente der altchristlichen Basilika, welche erst seit der Konstantinischen Zeit auftreten, sind das Querschiff und die Apsis. Eine Frage blieb bis jetzt unbeantwortet: in welchem

Verhältniß nämlich die Kapellen der Katakomben zu den altchristlichen Kirchen stehen. Der Verfasser nimmt an, daß nur drei derartige Kapellen wegen ihrer Größe zu Versammlungen einer kleinen Gemeinde dienen konnten; alle übrigen Krypten der Katakomben hält er nur für Grabkapellen, wofür auch ihre außerordentliche Kleinheit spricht; selbst wenn mehrere solcher Kapellen durch Thüren miteinander verbunden sind, können die größten nicht mehr als 20 dicht gedrängt stehende Menschen fassen. Versammlungsorte für die Gemeinde waren oberhalb der Katakomben angelegt, wie ganz unzweideutig aus den Mittheilungen alter Topographen der römischen Katakomben hervorgeht. Diese überirdischen Räume hießen collegium, ecclesia, coemeterium, basilica, während die Krypten der Katakomben wohl als speluncae bezeichnet wurden. An der via Appia lassen sich noch sieben solcher Versammlungsorte über den Katakomben nachweisen, rechteckige Räume von mäßigen Dimensionen mit Apsiden; eines dieser Gebäude, welches über den Calixtkatakomben steht, stammt aus den dritten oder vierten Jahrhundert und ist nach Osten mit drei Apsiden ausgestattet. Die Apside nun ist ein schon in Rom und Pompeji vorkommendes Architekturmotiv; solche Hemicyklien wurden im klassischen Alterthum nicht selten zu Sitzplätzen, zu Nischen für Grabdenkmäler und in Verbindung beider Zwecke als Versammlungsplätze der Familie des Verstorbenen verwendet; solche Versammlungen in Form von Gastmälern zur Erinnerung an die Verstorbenen an den Jahrestagen ihres Todes standen nicht nur im Alterthum sondern nachweisbar auch in der frühchristlichen Zeit im Gebrauch. Im Alterthum waren daher in der Nähe der Gräber besondere Speisesäle, triclinia, angelegt, welche auch collegia genannt wurden, und diese collegia finden wir in der frühchristlichen Zeit wieder als die genannten Kapellen über den Katakomben.

Die Krypten der Katakomben erklärt Richter nicht für Märtyrer- sondern in den meisten Fällen für Familien-Gräber; erst später, in der Zeit, als man sich um die Erlangung von Märtyrerreliquien bewarb, habe man die Krypten der Katakomben für Märtyrergräber erklärt. Die eigentlichen Märtyrergräber sind die Arcosolien, rechteckige, halbkreisförmig überspannte Wandnischen, die wahrscheinlich für Nachbildungen des Grabmals Christi zu gelten haben.

Erst unter Constantin wird die christliche Basilika in ihrer reinen Form geschaffen; nachdem das Christenthum Staatsreligion geworden war, fehlte es den Baumeistern der St. Peters- und der St. Paulsbasilika an einem Vorbilde, an welches sie sich hätten anschließen können. Was thaten sie nun? Sie verbanden die alten Gedanken des antiken Atriums und des Versammlungssaales über den Katakomben, also der Basilika mit demjenigen der Arcosoliengräber und übertrugen diese Gedanken in den größten Maaßstab. Richter stellt nämlich über die Entstehung der Querschiffe folgende Hypothese auf: „Der Grundplan des Arcosolium entspricht dem des Transeptes; der Sarkophag wandert hinab in die Krypta. Die Deckplatte dient nicht mehr als Altar, sondern dieser steht senkrecht über dem Sarkophag inmitten des Transeptes. . . . . . . So bildet der mächtige, dem Langhaus vorgelegte Transept die geräumige ideale Wohnstätte des gefeierten Märtyrers, entsprechend der cella des antiken Tempels als der Behausung des heidnischen Gottes.“ Eine Stütze für seine Hypothese findet der Verfasser in der Verwandtschaft der malerischen Ausschmückung der Arcosolien mit den ältesten Basiliken. Den Gedanken, daß das Querschiff ursprünglich als Raum für die Geistlichkeit bestimmt gewesen sei, verwirft er vollständig; vor 320 hatten ja die Basiliken kein Querschiff; auch verwirft er die Ansicht, als sei die Kreuzesform der Kirchen eine ursprünglich beabsichtigte gewesen.

Soweit in Kürze der Inhalt dieser ebenso interessanten wie überzeugenden Schrift; die Ausführungen sind mit reichen urkundlichen Belegen ausgestattet; die Beweisführung ist klar und treffend. Die verdienstliche Arbeit wird gewiß manche älteren Ansichten über den altchristlichen Kirchenbau umgestalten. U. O.

Milet et le golfe Latmique, fouilles et explorations archéologiques par Olivier Rayet et Albert Thomas. Tome I, Paris 1877, 1[e] livraison; texte p. 1—116, 10 pl. Folio.

Auf Kosten der Barone G. und E. von Rothschild in Paris hat Olivier Rayet, unterstützt durch den Architekten Albert Thomas, in den Jahren 1872 und 1873 Ausgrabungen unternommen auf dem Gebiete von Milet, in Herakleia am Latmos und in den Ruinen des kolossalen Heiligthumes des Apollon Didymaios südlich von Milet. Seine Nachforschungen dehnte er zugleich auf die Stätten von Priene, Tralles, Magnesia aus. Alle wichtigen Oertlichkeiten überhaupt in dem ganzen Mäanderthale wurden genau von ihm untersucht. Die Ausbeute dieser in großem Maßstabe mit glücklicher Hand ausgeführten Unternehmung hat die Familie Rothschild dem Louvre gewidmet. Zahlreiche werthvolle Skulpturen und Architekturstücke, darunter mehrere hochinteressante Säulenbasen vom Didymaion, füllen einen neuen Saal des Louvre. Auch was bis jetzt von einzelnen Nachrichten und Berichten in die Oeffentlichkeit drang, so namentlich einige treffliche Essays von Olivier Rayet in der Gazette des beaux-arts, war geeignet, allgemeine Aufmerksamkeit zu er-

regen und die Erwartungen auf die in Angriff genommene Publikation hoch zu spannen. Von dieser Publikation liegt jetzt ein erster Anfang vor. Weitansehend angelegt, verspricht er einen sehr reichen Inhalt des Ganzen und giebt die Gewißheit, daß das vollendete Werk sich würdig jenen großen Veröffentlichungen anreihen wird, welche die archäologische Literatur vorwiegend dem Glücke französischer und englicher Gelehrten zu danken hat.

Vorläufig soll nur mit einem Wort auf die Bedeutung der neuen Publikation hingewiesen sein. Wenn von Text und Tafeln erst mehr erschienen ist, wird ein ausführliches Referat dieselbe besser begründen. Das Interesse der gegenwärtigen ersten Lieferung des Textes ist vorwiegend geographisch und historisch. Gründlich und anschaulich schildert O. Rayet die Formation, den Lauf und die historische Bedeutung des Mäanderthales, mit vielseitigem historischen Wissen die Geschichte von Tralles, und von besonderem Interesse sind seine Untersuchungen über das bekannte Vorrücken des Alluvialstrandes jener Gegend, welches im Laufe der Jahrhunderte den ganzen westlichen Theil des latmischen Golfs in eine Küstenebene umgewandelt hat. Zwei gut gezeichnete, zum Theil von Olivier Rayet selbst entworfene Karten bieten die nöthige Orientirung. Von dem Atlas sind sonst mehrere Tafeln hervorzuheben, welche dem von Pullan vor neun Jahren aufgedeckten Athena-Poliastempel von Priene gewidmet sind, namentlich der sehr interessante Grundriß und die bescheiden polychrome Rekonstruction des Gebälks; ferner ein kolossaler Löwe aus Marmor, der aus der Nekropolis von Milet gewonnen wurde, und eine vorzügliche Photogravure, welche die bei Piombino in Toscana gefundene alterthümliche Bronzestatue des Louvre mit der Bezeichnung „Apollon Didyméen" darstellt.

Wien. O. B.

E. v. H. **Die Bücher-Ornamentik der Renaissance**, eine Auswahl stilvoller Titeleinfassungen, Initialen, Leisten, Vignetten und Druckerzeichen hervorragender italienischer, deutscher und französischer Officinen aus der Zeit der Frührenaissance, von A. F. Butsch in Augsburg nach der eigenen Sammlung herausgegeben und erläutert (Verlag von G. Hirth in Leipzig), liegt nun in vier Lieferungen vollständig vor. Das reich ausgestattete Werk umfaßt an 80 Folioseiten Text und 108 mittelst hochgeätzter Zinkplatten hergestellte Tafeln. Die vaterländischen Bestrebungen, im Wettstreite mit anderen Nationen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes Mustergültiges zu leisten, haben in den letzten Jahren eine Menge von Publikationen hervorgerufen, welche die Werke unserer Väter nutzbar zu machen suchen. Darunter ist das obengenannte Werk jedenfalls als eines der bedeutendsten zu nennen. Die Abbildungen sind nach vorzüglichen Exemplaren und zum Theil sehr seltenen Originalen aus des Autors Sammlung angefertigt. Der Text zeugt von gründlicher Sachkenntniß auf dem Gebiete der Incunabel-Literatur. Der Verfasser beginnt mit Italien, wo sich die neue Stilrichtung fast ein halbes Jahrhundert früher Bahn brach, ehe der Buchdruck unter allmähliger Verdrängung der Miniaturmalerei die Ornamentik der Bücher mit mechanischer Ausführung in eigene Hand nehmen konnte. Den italienischen Künstlern war deshalb die neue Richtung schon in Fleisch und Blut übergegangen, und sie konnten ihre Bücher mit jener Sicherheit und gesetzmäßigen Schönheit ausstatten, die ihren Leistungen so großen Reiz verleihen. Nach Deutschland wurden die Blüthen der Renaissance erst spät über die Alpen herübergeweht, und es trifft deshalb die erste Hinneigung der deutschen Künstler zur Renaissance mit ihrer Thätigkeit für Buchhändler und Drucker zusammen. Der enge Zusammenhang des Buchdruckes mit der Kunstproduktion verleiht der Publikation auch einen nicht geringen Werth für das kunstgeschichtliche Studium, indem durch die auf den Blättern beglaubigten Daten und Zeichen die sichersten Anhaltspunkte für die Aufnahme und Anwendung der Renaissance von Seiten unserer alten Meister sich ergeben. Der Verfasser betont mit vollem Rechte, daß gegenüber der italienischen Meisterschaft im Figürlichen, wie auch in der Behandlung des Akanthus und anderer Motive, die deutschen Nachahmungen oft geschmacklos und hölzern ausfielen. Dagegen entspricht die heitere Gemüthlichkeit und naive Ungezwungenheit der deutschen Ornamentisten, nicht minder die malerische Behandlung des Formschnittes der Gefühlsweise unserer Nation mehr als die strengere italienische Goldschmied- und Linien-Manier. Manchen alten Meister lernt man in seinen ornamentalen Erfindungen erst richtig zu würdigen. So steht Ambrosius Holbein, der sich in der Porträtgruppe der Paulusbasilika (Augsburger Galerie) so schüchtern an seinen jüngeren Bruder anschmiegt, in seinen Holzschnitten als tüchtiger selbstständiger Meister da. Besonders eingehend hat der Verfasser in seinem Texte die deutsche Abtheilung behandelt und in Malerschulen mit gleichmäßiger Berücksichtigung der Offieinen und der Thätigkeit verschiedener Städte abgetheilt. Die Ergebnisse seiner Forschungen, namentlich seine Auszüge aus den Augsburger Steuer- und Straf-Gerichtsbüchern und Rathsdekreten verleihen der Arbeit noch einen ganz speziellen Werth. Ueber die Stellung der Zeichner zur Holzschnitttechnik urtheilt der Verfasser: „Wie in Deutschland, so waren auch im Allgemeinen der Zeichner und der Formschneider zweierlei Personen, und nur in seltenen Fällen mag der erstere die Holzschneidetechnik inne gehabt haben!" Diese Anschauung wird von einem Briefe Peutinger's an Kaiser Maximilian I. unterstützt, in welchem darauf hingewiesen wird, daß an Stelle eines Formschneiders, der an des Kaisers Genealogie beschäftigt, plötzlich verschwand, sich im Nothfalle der Maler in Augsburg, — wahrscheinlich Burgkmair, — der sich ganz wohl darauf verstehe, auch des Schnitts der Bilder annehmen und die Arbeit zu Ende bringen könnte. Wie selten in einem solchen Falle übrigens selbst Burgkmair Hand anlegte, geht aus dessen großen Helldunkelblättern von 1522 hervor, bei welchen Dienecker (Jost de Necker) sich als Formschneider nennt. Indeß mochten die damaligen Maler es nicht gern sehen, wenn der Antheil des Formschneiders an dem Werke zu auffallend kund gegeben wurde, wenigstens weiß man von Schäufelin, daß er das Monogramm Dienecker's aus dem 77. Blatt im Theuerdank entfernte. (Vergl. Woltmann, Holbein 2. Ausg. I, 191.) Ganz folgerichtig sucht der Autor die Formschneider mehr unter den Schreibern und Briefmalern, die durch den Buchdruck ihrer früheren Erwerbsquelle beraubt, sich nach anderweitiger Beschäftigung umsehen mußten. Hoffen wir, daß das verdienstliche Werk auch für die Bücherausstattung der Gegenwart fruchtbringend wirke, und deshalb die seinem Werthe entsprechende Verbreitung finde! Der Preis ist ein so mäßiger, daß er nur durch die Erwartung eines großen Erfolges gerechtfertigt erscheint.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. B. **Kundmann's jüngste Arbeiten**. Im Säulenhofe des österreichischen Museums sind seit einigen Tagen zwei kürzlich vollendete, sehr bemerkenswerthe Arbeiten von Kundmann ausgestellt. Die eine derselben ist ein Standbild des verstorbenen Abtes Reittenberger, welcher als Prälat des Stiftes Tepl um den Kurort Marienbad, dessen Heilquellen Eigenthum des genannten Klosters sind, sich große Verdienste erworben hat, weshalb ihm jetzt von der Gemeinde Marienbad ein Denkmal gesetzt wird. Die in doppelter Lebensgröße dargestellte Figur ist sehr würdig und natürlich

gehalten. Der klar und kräftig modellirte Kopf, für dessen Porträtähnlichkeit man sich prima vista verbürgen möchte, sitzt auf einem stattlichen Körper, den das lange geistliche Gewand wirksam drapirt; die mit darbietendem Gestus vorgestreckte linke Hand und der als Standbein behandelte linke Fuß bilden zu dem leicht vorgestellten rechten Bein und dem eine Urkunde haltenden, auf ein über einem Säulenstumpf liegendes Missale sich stützenden rechten Arm eine wohlabgewogene Gegenstellung, welche die Figur belebt, ohne ihrer ruhigen, würdevollen Haltung Eintrag zu thun. Sehr schön ist der Faltenwurf, den der Mantel des Prälaten nach rückwärts bildet, wie denn sein geistliches Gewand überhaupt äußerst geschickt in dekorativer Beziehung verwerthet worden ist; die den Säulenstumpf schmückenden Delphine und Wasserpflanzen sind das einzige allegorische Element an diesem durchweg natürlich und modern concipirten Denkmal. Der Erzguß von Turbain ist im Allgemeinen als gelungen zu bezeichnen. — Das andere Werk Kundmann's ist ein zum Schmucke des Grabmals der früh verstorbenen Gräfin Hannah Széchényi dienendes Hochrelief in Marmor. Der Bestimmung des Bildwerkes und wahrscheinlich auch der dem Künstler angedeuteten religiösen Richtung entspricht es, daß der Glaube und die Hoffnung zum Leitmotive der Darstellung gewählt wurden; letztere vertritt eine allegorische, durch den Anker symbolisirte Figur, den Glauben dagegen — und darin erblicken wir eine ebenso geistreiche, wie unserer modernen realistischen Auffassung zusagende Wendung — repräsentirt die zu Füßen des Kreuzes andachtsvoll hingesunkene Verstorbene. Vornehmlich die Porträtfigur, mit welcher der Künstler auf dem Boden der Wirklichkeit Fuß fassen konnte, ist von bezaubernder Anmuth und lebensvoller Beseelung. Freilich kam dem Meister dabei der wahrhaft hellenische Formenadel der Verblichenen zu Statten, deren herrlich modellirter Kopf uns aus der Zeit her, da sie als Mädchen eine gefeierte Schönheit der Kaiserstadt war, unvergeßlich geblieben; er brauchte bloß nach der Natur zu formen, um eine Idealgestalt von höchstem Reiz zu liefern. Sein Verdienst aber ist die treffliche Anordnung der beiden Hauptfiguren, die mit dem Rücken gegen einander gewendet, den Raum nach allen Seiten hin voll und harmonisch ausfüllen; ferner die reizvolle Behandlung des Details, namentlich an den fast frei aus der Fläche heraustretenden Köpfen. Mit diesem schönen Relief hat Meister Kundmann abermals bewiesen, daß auch bei moderner Auffassung und realistischer Haltung eines plastischen Kunstwerkes die edle Wirkung der Antike erreicht werden kann, und daß es für den Künstler immer und überall nur darauf ankommt, den geistigen Gehalt seiner Zeit rein und voll auszuprägen, um ein für alle Zeit erfreuliches und bedeutendes Werk zu liefern.

Th. K. **Hamburg.** Einen seltenen Genuß bietet den Kunstfreunden die von Bock und Sohn veranstaltete Ausstellung einer größeren Zahl von Gemälden und Zeichnungen M. von Zichy's. Obwohl die Werke dieses Künstlers bereits wiederholt in diesen Blättern gewürdigt worden sind, ist es der Bedeutung Zichy's wegen doch wohl gestattet, noch einmal etwas ausführlicher darauf zurückzukommen. Die Sammlung wurde in einem besonderen Raume untergebracht, so daß man mit Muße die Eigenart des Künstlers auf sich wirken lassen und studiren kann. Und eine Eigenart ist es im weitesten Sinne, mit der wir es hier zu thun haben, eine Technik, die mit allem akademisch Hergebrachten bei den meisten Bildern vollständig gebrochen hat und ihren eigenen Weg verfolgt. Jedes Mittel ist dem Künstler recht, um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen:

„Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniß,
Das Unbeschreibliche
Hier ist's gethan."

Grobes Papier, Kohle, Kreide, Bleistift und Aquarellfarben, ja Gold und Silber sind zusammen angewandt und fließen harmonisch zusammen, schaffen staunenswerthe Werke. — Zichy's Formengewandtheit ist eminent, der Zeichner überwiegt den Maler weitaus, oft ist ihm die Farbe entschieden Nebensache, nur zur Ergänzung der Formen dienend. Dabei macht aber diese schwache Farbe durchaus nicht den Eindruck des Nichtkönnens, wie bei einigen großen Meistern, die wohl große Zeichner und Kompositeure, aber schwach im Kolorit waren. Hier finden sich keine Härten, keine falschen Töne, das Auge gewöhnt sich an die Färbung und findet sie natürlich, der Formen um so mehr sich freuend. Nachahmer dieser Manier möchten sich wohl schwerlich finden, denn es liegt hier etwas „Ureigenes" vor, das schwer, wo nicht unmöglich nachzuahmen ist. Um mit Aufzählung der einzelnen Werke zu beginnen, so sei zuerst eins der größten und neuesten genannt, „Jüdische Märtyrer", (Kohlenzeichnung und Aquarell) Figuren etwa 3/4 Lebensgröße, ein Bild von mächtiger, schauerlicher Wirkung. Am Marterpfahle eines flammenden Scheiterhaufens steht gefesselt ein alter Jude, noch unerreicht von Rauch und Flammen, das ihm auf hoher Stange vorgehaltene Crucifix mit aller Leidenschaft seines Volkes verfluchend; vor ihm steht ein junges schönes Mädchen, das Gesicht verzerrt in höchster Todesnoth, die Arme emporgehoben in Anrufung Jehova's, ein Bild größten Jammers; eine Tafel auf ihrer Brust trägt die Inschrift „heretici". Zu Füßen dieser Figur windet sich ein Mädchen im Todeskampfe, ein anderes liegt bereits erstickt über den Holzscheiten. Die linke Seite der Gruppe bildet eine halbnackte, häßliche Matrone, von Stricken umwunden. — Der ganze Aufbau ist vorzüglich zu nennen, die Zeichnung vollendet. — Einen schroffen Gegensatz in Hinsicht des Motivs geben zwei reizende Kostümbilder der Renaissance: „Naschende Mädchen" und „Naschende Pagen" (ebenfalls Kohle und Aquarell). Bei ersterem bildet eine Silber-, bei dem anderen eine Goldtapete den Hintergrund, wobei wirkliches Gold und Silber in Anwendung gekommen sind; ob glücklich, mag dahingestellt bleiben, denn die großen unruhigen Muster der flimmernden Tapeten beeinträchtigen die Wirkung der Figuren und lassen sie silhouettenartig erscheinen, wobei viel von der Rundung und Modellirung verloren geht. Wunderbar schön sind die Köpfe der beiden Pagen, von denen einer Früchte tragend, mit vorgebeugtem Oberkörper, aus dem vom Genossen dargebotenen Kruge trinkt: eine entzückende Gruppe. Das Motiv des anderen Bildes ist ganz ähnlich, wenn auch die lang ausgestreckte Zunge des einen Mädchens, mit der sie bemüht ist, den letzten Tropfen aus dem emporgehaltenen Kruge aufzufangen, nicht eben besonders ästhetisch ist. Die Neigung des Künstlers zu phantastischen Motiven tritt recht hervor in: „Du bist von Erde und sollst zu Erde werden." Ein Gelehrter des Mittelalters steht hier, die Faust gegen den Himmel ballend, während der Tod mit abgelaufenem Stundenglase ihm schon die Knochenhand auf die Brust legt und der Blitz neben ihm niederfährt. (Kohle und Aquarell.) Gleiche Mittel der Technik, nur sattere, leuchtendere Farben, sind angewandt bei den Bildern: „Nymphen auf Faunen reitend, Richelieu's Segen, Orgie aus der Zeit Heinrich's III." und „Der Mensch zwischen Vernunft und Narrheit." Letzteres, eine unklare Allegorie, für welche sich keine rechte Deutung finden läßt, ist jedenfalls das schwächste Stück der Ausstellung. Die Kohlenzeichnung: „Luther auf der Wartburg" ist durch zahlreiche Reproduktionen bekannt geworden und darf wohl zu den besten Arbeiten Zichy's gezählt werden. „Der Messias", eine allegorische Komposition in Kohle, spricht besonders durch die sehr sympathische Figur Christi an. — Von kleineren Sepia-Zeichnungen sind anwesend: „Schottische Hirschjagd" (2 Stücke), „Der Raucher, Künstler und Tod, Begräbniß der Faunin, Plauderscene" und „Raphael und sein Modell". — Von kleineren Aquarellen: „Holländischer Soldat mit Wirthsmagd scherzend, Soldat in Weinlaune" und „Fackeltanz in Schottland." Ein älteres Oelbild aus dem Jahre 1847, „Der Gefangene im Kerker", ist mit ausgestellt, den neueren Werken gleichsam als Folie dienend und die Fortschritte des Künstlers zeigend. — M. von Zichy, geboren 1827 zu Zala in Ungarn, ist ein Schüler Waldmüller's in Wien, auf dessen Veranlassung er auch eine Berufung nach Petersburg als Lehrer einer Großfürstin annahm. Im Jahre 1850 den russischen Hof verlassend, kehrte er 1856 dahin zurück, wurde 1859 Hofmaler, in welcher Stellung er 15 Jahre verblieb und darauf 1874 nach Paris übersiedelte. Zichy steht den Jahren nach noch in kräftigem Mannesalter und hat voraussichtlich noch eine lange Zeit des Schaffens vor sich und wohl Gelegenheit, noch manche Staffel zum Ruhme zu erklimmen, — wenn er sich hütet die Grenze zu überschreiten, an die er durch seine phantastische Neigung hart gedrängt wird und seine Manier nicht zur Manierirtheit werden läßt:

„Es liegt darin so viel verborgenes Gift
Und von der Medicin ist's schwer zu unterscheiden."

Schließlich muß ich eines an gleicher Stelle ausgestellten Gemäldes noch gedenken, „Zigeunerkönigin" von Prof. Biermann; ein Kniestück in nahezu Lebensgröße. Das dunkle Incarnat des Fleisches ist wunderbar schön zum Vortrag gebracht. — Ebenso dürfen zwei vortreffliche neuere Landschaften von Valentin Ruths nicht ohne Erwähnung bleiben; „Abendlandschaft" und „Morgenlandschaft", Pendants, die Motive scheinen aus Oberitalien. — Erstere ist besonders gelungen, die Luft von einer bezaubernden Wärme und Weiche. Während die Erde schon in Dämmerung liegt und aus dem Thale die Nebel aufsteigen, schwebt am Himmel majestätisch noch eine große beleuchtete Wolke, das letzte Licht der Landschaft gleichsam aufsaugend.

Vermischte Nachrichten.

H. J. **Nathanael Schmitt aus Heidelberg** (den Winter über gewöhnlich in Rom) hat ein Porträt des Philosophen Kuno Fischer vollendet, das dem noch jungen Maler alle Ehre macht. Der Künstler fand sich hier nicht veranlaßt zu idealisiren oder einseitig zu pointiren. Energische Züge, eine gewaltige Stirne, der ferndringende Blick künden den tiefen scharfen Denker; die discrete Eleganz der äußeren Repräsentation rufen uns den Vorzug Fischer's in's Gedächtniß, auch bei Auslösung des verschlungensten Gedankengewebes Klarheit, Anschaulichkeit, Vornehmheit der Darstellung nie zu verläugnen. So erscheint Kuno Fischer in dem Bilde Schmitt's; der Künstler hat darin, wie in dem vor drei Jahren in Rom gemalten Porträt des kürzlich verstorbenen Cardinals Franchi, seine schlichtwahre Auffassung, seinen geübten Blick für das Charakteristische und seine formensichere Hand bekundet. — Bei dieser Gelegenheit sei auch Guido Schmitt's, des Bruders des Vorerwähnten, gedacht, der nun schon seit Jahren in den vornehmsten Gesellschaftskreisen Londons eines glänzenden Rufes als Porträtist sich erfreut. Guido Schmitt's Begabung erringt ihre höchsten Erfolge im Mädchen- und Kinderporträt; die Formeneleganz, die ihm eigen, ist frei von aller Leerheit; oft liegt die Schwermuth wie ein leichter Schleier über diesen vornehmen schönen Mädchenköpfen, aus seinen Kindergruppen aber lacht uns nur die unbefangenste heiterste Jugendschelmerei entgegen. Welch' reizende Gruppen hat er z. B. in den Porträts des Geschwisterpaares Talbot Airey (1861), Erskine of Cardroß, Whit Murch (1875), Rogers (1876), den Kindern der Herzöge von Argyll, von Buccleugh, der Lords Airlie, Cowdur u. s. w. geschaffen! Von Mädchenporträts sind namentlich das der Comtesse of Ilchester und das der Miß Beatrice Keating von hohem, poetischen Zauber. Ein gutes Frauenporträt ist das der Mrs. Ainsworth, wo nur der Robe eine zu große ostensible Aufmerksamkeit zugewendet erscheint. Von Männerporträts nenne ich das von Dr. Alex. Blair (1866) und das Butler's (1872). Im vorigen Jahre vollendete der Künstler ein Gretchen am Spinnrade, das durch die keusche schlichte Auffassung, die Gründlichkeit der Zeichnung und die milde harmonische Färbung warme Sympathien erweckt. Guido Schmitt ist in Deutschland so gut wie gar nicht bekannt; und doch verdient seine ernste, gediegene Art besondere Anerkennung in einer Zeit, wo geistflunkerndes Virtuosenthum für die Traditionen künstlerischen Ernstes und künstlerischer Gründlichkeit kaum mehr als ein bemitleidendes Achselzucken hat.

Zeitschriften.

The Academy. No. 332.
Roman archaeology, von Ch. W. Boase. — The mural paintings at Assisi, von Ch Heath Wilson.

L'Art. No. 194.
La sculpture au salon de 1878, von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Le salon de Paris 1878: Les animaliers, von E. Véron. (Mit Abbild.)

Gazette des beaux-arts. Lief. 255.
Exposition universelle: Les industries d'art au Champ de Mars. I. Orfèvrerie et bijouterie, von L. Falize fils. (Mit Abbild.) — L'architecture au Champ de Mars et au Trocadéro, von P. Sédille. (Mit Abbild.) — Le moyen âge et la rénaissance au Trocadéro: Les ivoires, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Les écoles étrangères de peinture: Belgique et Angleterre, von M. Duranty. (Mit Abbild.) — Au Trocadéro. Causerie, von E. Bonnaffé. — Exposition universelle: Le Japon à Paris, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — Les écoles étrangères de peinture: L'Italie et la Grèce, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Une ancienne broderie espagnole, von Th. Biais. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 17.
Belgique: Le salon de Bruxelles de 1878. — France: Les artistes belges à l'exposition universelle, von Ch. Cournault. — Allemagne: Collection von Hirsch. Tableaux modernes.

Kunst und Gewerbe. No. 38.
Von der Pariser Ausstellung: Maschinen und Werkzeuge. —

Berichtigung.

In der Kunst-Chronik Sp. 757, Z. 10 v. o. lies: „Weickmann'schen" und Z. 22 v. u. lies: „Geiger".

Inserate.

Abonnements-Erneuerung.

Mit nächster Nummer schließt der 13. Jahrgang. Das erste Heft des 14. Jahrgangs der Zeitschrift für bildende Kunst wird am 24. Oktober ausgegeben. Bestellungen nimmt jede Buch- und Kunsthandlung entgegen.

Die Verlagshandlung.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

13. Jahrgang.

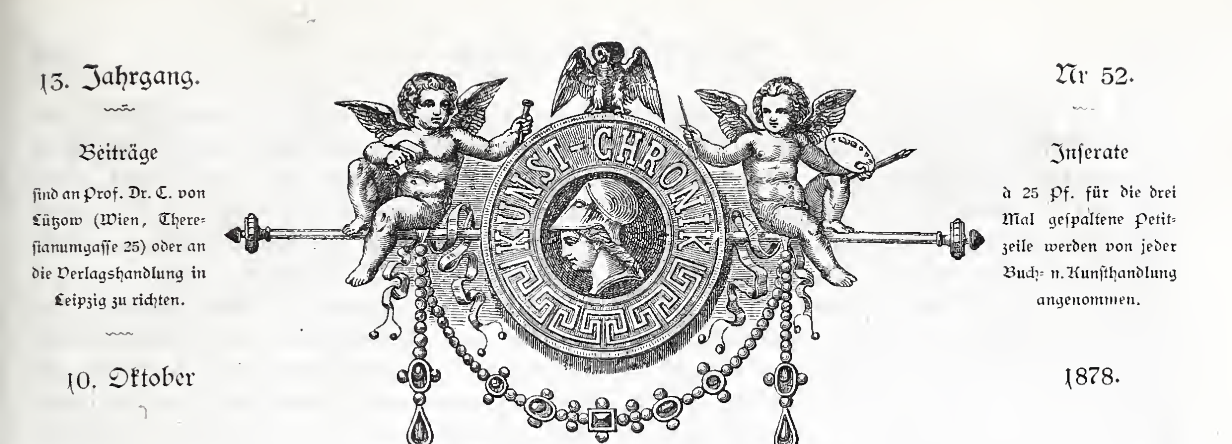
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig zu richten.

10. Oktober

Nr 52.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint jede Woche am Donnerstag, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Von der Pariser Weltausstellung. VIII. — Rob. Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance; A. Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur; Eitelberger's Quellenschriften. — Seemann's kunsthistorische Bilderbogen; Chr. Wilberg's „Nah und Fern." — Baurath Raschdorf; Dr. A. von Eye; R. Redtenbacher. — Der Wiener Rathhausbau; Feuerbach's Deckengemälde für die Wiener Akademie. — Kölner Kunstauktion. — Auktions-Kataloge. — Zeitschriften. — Inserate.

Mit dem 24. Oktober beginnt die Zeitschrift für bildende Kunst ihren 14. Jahrgang. Um Verzögerungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Leser gebeten, ihre Abonnements rechtzeitig zu erneuern.

Leipzig, 10. Oktober 1878. **Die Verlagshandlung.**

Von der Pariser Weltausstellung.

VIII.

Schweden und Norwegen. — Dänemark. — Die Niederlande. — Belgien. — Die Schweiz. — Rußland. — Nordamerika.

Die Künstler aus dem skandinavischen Norden haben ihren Schwerpunkt stets außerhalb ihres Landes gefunden: in Düsseldorf, München und Paris. Nach Maßgabe der nationalen Sympathien haben die Norweger mit Vorliebe die Akademien Deutschlands aufgesucht, während die Schweden, wie in allen übrigen Dingen, so auch in der Kunst mit Frankreich kokettiren. Von den 42 norwegischen Malern, die auf dem Marsfelde ausgestellt haben, sind 18 in Deutschland (11 in Düsseldorf, 6 in München und einer in Carlsruhe) und 8 in Paris ansässig. Für die Heimath bleiben demnach nur sechszehn zurück. Künstler wie Gude, Munthe, Dahl, kann man kaum für ihre vaterländische Kunst, wenngleich sie noch mit Vorliebe heimische Motive behandeln, in Anspruch nehmen, und auch bei der Mehrzahl derjenigen, welche ihren Wohnsitz in der nordischen Heimath aufgeschlagen haben, wird man die Provenienz aus Düsseldorf oder München leicht nachweisen können. Die letzteren sind fast ausschließlich Landschaftsmaler, welche mit sichtlicher Liebe, wenn auch meist mit geringerem technischen Geschick die wildromantischen Reize des norwegischen Gebirgs und die einsamen Küstenstriche am Nordmeer zu schildern versuchen. Die eigenthümliche Schwermuth, die wie ein Alp auf den Erzählungen und den Naturschilderungen ihrer Dichter lastet, beherrscht auch ihre Gemälde. Eine melancholische Grundstimmung ist der charakteristische Zug von Malern wie Borgen, Disen, Nielsen, Peters und Sinding.

Von den fünfzig schwedischen Malern sind 22, also fast die Hälfte, in Paris ansässig. Die meisten von ihnen haben sich der französischen Schule angeschlossen, ohne etwas Bedeutendes erreicht zu haben, während der einzige dieser Pariser Schweden, der mit einer hervorragenden Schöpfung aufgetreten ist, der Baron G. v. Cederström, augenscheinlich das Gepräge der Düsseldorfer Schule trägt. Sein Gemälde, der Transport der Leiche Karl's XII. über die norwegische Grenze, ist sogar eines der besten Historienbilder der ganzen Weltausstellung, eines der besten, wenn nicht gar das beste unter den wenigen, die diesen Namen verdienen. Der Trauerzug bewegt sich zur Winterszeit einen wilden Bergpfad hinab, den nur des Jägers Fuß zu betreten pflegt. Die Gegend ist in ein dichtes Schneekleid gehüllt, unter dem nur die Formen der Felsmassen charakteristisch hervortreten. Der Zug ist gerade an einer Biegung des Weges angelangt. Ein Offizier mit gezogenem Degen schreitet ihm spähend vorauf. Verwundete folgen und dann die kunstlose Bahre mit der Leiche des Königs, dessen Haupt un-

bedeckt auf dem Kissen ruht. Links am Wege steht ein alter Waidmann mit seinem Knaben. Er hat ehrfurchtsvoll sein kahles Haupt entblößt und blickt gramerfüllt auf die starren Züge des Königs. Die ergreifende Scene ist schlicht und einfach, ohne jegliches Pathos vorgetragen. Keiner der Soldaten blickt auf den Anderen, auch nicht auf den alten Mann am Wege, Jeder scheint mit sich selbst beschäftigt, und doch spricht aus allen diesen meisterhaft charakterisirten Köpfen ein einziger Gedanke: der Schmerz um den Verlust, den die Furcht vor der ungewissen Zukunft steigert. Cederström ist einer der wenigen Künstler der Weltausstellung, die sich von dem verderblichen Wahne fern gehalten haben, daß die geistige Größe eines Kunstwerkes am sichersten durch räumliche Größe erreicht werden könne. Seine Figuren sind etwa um ein Drittheil unter Lebensgröße, aber dafür desto energischer charakterisirt und unendlich lebendiger als z. B. die riesengroßen Gestalten Makart's. Das Bild ist übrigens vor Kurzem von dem Großfürsten Konstantin von Rußland für 19,000 Frcs. angekauft worden.

Die übrigen schwedischen Maler im Auslande vertheilen sich auf Düsseldorf (9), Rom (3) und München (2), so daß für die Heimath nur vierzehn übrig bleiben. Die beiden Jernberg und der Baron Sparre sind unter den Düsseldorfern die bekanntesten. Unter denen, die in Schweden die Kunst zu pflegen berufen sind, ist nur der Landschaftsmaler und Professor an der Stockholmer Akademie Bergh zu erwähnen.

Noch ungünstiger als in den skandinavischen Ländern steht es mit der Kunst in Dänemark. — Bloch, der einzige Historienmaler von Bedeutung, welchen Dänemark nach dem Tode des 1873 verstorbenen Akademiedirektors Marstrand besitzt, ist in Düsseldorf gebildet. Wir haben auf deutschen Ausstellungen schon bessere Bilder von seiner Hand gesehen (z. B. Simson und Delila) als die mäßigen religiösen Gemälde, die er nach Paris geschickt hat. Ein historisches Genrebild, König Christian II. in seinem Gefängniß auf Schloß Sönderborg, ist wenigstens nicht so flau und süßlich im Kolorit, und noch erfreulicher sind seine Genrebilder, ein Fischhändler, ein Mönch, der Geflügel rupft, und der Hof einer Schlächterei. Auf rein malerischen Werth betrachtet, ist H. Hansen der bedeutendste dänische Maler, der einzige zugleich, der auf dem mittleren Niveau der in der Kunst dominirenden Nationen steht. Hansen ist ein Architekturmaler, der sich vornehmlich auf seine Lichtführung versteht. Er hat nur zwei Bilder ausgestellt. Das eine zeigt den Saal der vier Thüren im Dogenpalast zu Venedig, das andere führt uns in das Wohngemach eines Lübecker Kaufherrn aus dem sechzehnten Jahrhundert. An dem geöffneten Fenster, durch welches das Sonnenlicht in vollen Strömen hineinfluthet und das braune Getäfel und das schneeige Linnen auf dem gedeckten Speisetisch umspielt, sitzt eine junge Frau mit ihrem Kinde und blickt auf die Straße hinaus, dem kommenden Gatten entgegen. Als ein tüchtiger Thier- und Landschaftsmaler ist noch O. Bache zu nennen.

Die dänische Plastik lebt selbstverständlich von den Traditionen Thorwaldsen's. Unter den zehn ausgestellten Statuen und Büsten ist ein Ajax, der aus seinem Wahnsinn erwacht, von Smith und ein junger Merkur, der sich seinen Stab mit Schlangen umwindet, von Bissen bemerkenswerth. —

Die niederländische Kunst steht ungefähr auf dem gleichen Niveau, wie die dänische. Die Traditionen der alten Kunst sind ganz vergessen; wo sie noch leise anklingen, erscheinen sie in einem Zustande völliger Verknöcherung und Verzopfung. Die Malerei schwankt haltlos zwischen Belgien, Italien und Düsseldorf hin und her. Nirgends entdecken wir eine Spur von nationalem Charakter, ja, wir finden auch, abgesehen von den Landschaftern, die so ziemlich alle im eigenen Lande geblieben sind, verhältnißmäßig wenige nationale Stoffe behandelt. Es wird in Holland trotzdem viel gemalt. Denn die Ausstellung ist von 105 Malern beschickt worden, die mit ca. 170 Bildern vertreten sind. Das ist die größte Zahl, welche eines der nordischen Länder aufgebracht hat. Die Landschaft überwiegt numerisch. Aber der beste holländische Landschaftsmaler, Tetar van Elven, lebt in Paris und steht unter dem Einfluß der französischen Schule. Es ist auffällig, daß der gewaltige, siegreiche Kampf, den die Holländer seit einem Jahrzehnt mit dem Meere kämpfen, ihre Maler nicht zu anderen Thaten begeistert hat, als wir ihnen auf dem Marsfelde begegnen. Mesdag im Haag hat wenigstens einige Scenen aus dem gefahrvollen Leben der Lootsen dargestellt; aber die übrigen haben sich nicht einmal soweit verstiegen, sondern nur das idyllische Stillleben der holländischen Landschaft zu verherrlichen gesucht. Burnier ist ein geschickter Thiermaler, der in Düsseldorf lebt und schafft. C. van Haanen, ein trefflicher Genremaler, hat eine Gesellschaft von lachenden venetianischen Mädchen, eine Werkstatt von Perlenarbeiterinnen, ausgestellt, die im Charakter der venetianischen Schule gemalt ist, etwas verwandt mit den hübschen Genrebildern von E. Blaas. Das erklärt sich daraus, daß Haanen in Venedig ansässig ist. Boks, der beste Genremaler Hollands, lebt in Antwerpen und schafft in der Manier der dortigen modernen Schule. Sein Bild „Corpus delicti“ verdient um seines köstlichen Humors und seiner ungemein drastischen Charakteristik willen einen längeren Aufenthalt, um so mehr als der Humor in den Kunstsälen der Weltausstellung ziemlich dürftig vertreten ist.

Ein altes Ehepaar, vornehme würdige Leute, ist eben nach Hause gekommen und bemerkt zu seinem Schrecken auf dem Tische des Salons das Käppi eines Soldaten. Die Frau ist zur Klingel geeilt und hat Sturm geläutet, das Dienstpersonal ist vollständig zur Stelle erschienen, und der alte Herr, der im ersten Schreck auf einen Stuhl gesunken ist, deutet mit der Miene eines Untersuchungsrichters auf das corpus delicti. In dem Angesichte der derben Köchin spiegelt sich das Gefühl ungeheuchelter Entrüstung, der Kutscher sieht etwas verlegen drein, als wüßte er sich den Zusammenhang zu erklären, und als fesselten nur kollegialische Rücksichten seine Zunge, während der Eifer, mit welchem die schon ziemlich reife Kammerjungfer ihren moralischen Charakter vertheidigt, über den wahren Schuldigen keine Zweifel aufkommen läßt. Im Hintergrunde öffnet sich halb eine Thür, durch welche eine Scheuerfrau, deren Alter schon von vornherein jeden Zusammenhang mit dem bunten Käppi ausschließt, ehrfürchtiglich auf den Strümpfen eintritt, um auch ihrerseits bei dem allgemeinen Appell nicht zu fehlen. Das ist, streng genommen, der einzige Treffer, dem wir in der holländischen Malerei begegnen; aber auch diese beste Blüthe ist nicht dem heimischen Boden entsprossen.

Der belgische Salon mit seinen dreihundert Gemälden und fünfzig Skulpturen nimmt sich äußerst stattlich aus. Freilich fehlen seine ersten Sterne, Gallait, Leys und de Biefve, die noch in Wien geglänzt haben, aber im Allgemeinen hat sich die belgische Malerei auf derselben Höhe erhalten, die sie auf der Wiener Weltausstellung einnahm. Das mag zum Theil daher kommen, daß die Belgier eine große Anzahl der Bilder, die wir bereits in Wien sahen, wieder nach Paris geschickt haben. Zu dem Wahnsinn des Hugo van der Goes und der Maria von Burgund, welche die Schöffen von Gent um Gnade für ihre Räthe anfleht, von Wauters, der zur Zeit wohl auf den Rang des ersten belgischen Historienmalers Anspruch erheben kann, ist noch ein drittes großes Historienbild hinzugekommen, welches ebenfalls eine Episode aus dem Leben der burgundischen Fürstin darstellt, die Ablegung ihres Schwures vor den Notablen Brüssels, die Privilegien der Stadt zu respektiren. Die besten Bilder der beiden de Vriendt, die Ausweisung der heiligen Elisabeth durch die Bewohner Eisenachs, von Julian, und Jakobäa von Bayern, Philipp den Guten um Gnade für ihren Gemahl bittend, von Albrecht, waren ebenfalls bereits in Wien zu sehen. Ihr mit großer Emphase entwickeltes Programm, einen neuen von allen fremden Einflüssen unabhängigen Stil zu finden, haben die beiden inzwischen immer noch nicht erfüllt. Sie halten sich nach wie vor archaisirend an die Weise der alten Flandrer. Auch die renommirtesten Genremaler Belgiens, Stevens, Madou und Willems, haben sich auf ihrer alten Höhe erhalten. Madou, der Maler des Volkslebens im Stile eines Teniers, hat seine Laufbahn inzwischen beschlossen. Stevens hat dieselben Bilder ausgestellt wie in Wien und nur wenige neue hinzugefügt, die wiederum beweisen, daß er, der Belgier, die Eleganz, die fleur fine des Pariser Lebens mit so meisterhafter Feinheit und Delikatesse zu schildern versteht, wie kein einziger der in Paris geborenen Maler. Willems fährt fort, Damen mit weißen Atlaskleidern nach Terburg und Netscher zu malen, ziemlich fade und geistlos, aber mit unleugbarem technischen Geschick. Auch de Schampheleer, der Maler der belgischen und holländischen Kanäle, und Verboeckhoven, der Thiermaler, zeigen in ihren neuesten Bildern noch die alte Kraft.

Neue Künstlererscheinungen von hervorragender Bedeutung sind in der belgischen Malerei nicht aufgetreten. Man müßte denn in dem vielberufenen Charles Hermanns in Brüssel, dem Maler des in deutschen Hauptstädten herumgeführten Schmutzbildes: „In der Morgendämmerung“, das uns in lebensgroßen Figuren das widerwärtige Treiben der Cocotten vor Augen führt, ein Talent von Bedeutung erkennen wollen. A. Struys, der neuerdings von Antwerpen nach Weimar übergesiedelt, ist mit einem Bilde aus Goethe's Faust, dem Kampf mit Valentin, vertreten, auf dem er seiner Neigung zur Karrikatur mehr als billig nachgiebt. Von den wirklichen Fähigkeiten dieses Malers, der die gegenwärtige akademische Kunstausstellung in Berlin mit einem ausgezeichneten Gemälde beschickt hat, giebt das Pariser Bild keine Vorstellung. In die Reihe der Historienmaler aber ist A. Cluysenaar eingetreten, der bisher fast nur das Porträtfach kultivirt hatte. Er hat die Demüthigung Kaiser Heinrich's IV. vor dem Papste Gregor in Canossa zum Gegenstande eines riesigen Bildes gemacht, dessen Spitze unverkennbar gegen Deutschland gerichtet ist. Ich kann bei aller Anerkennung des malerischen Talents dieser ultramontanen Historienmalerei keinen Geschmack abgewinnen. Der Papst und die Gräfin Mathilde sind mit so auffallender Brutalität gemalt, daß beide Gestalten wie Karrikaturen wirken, eine Wirkung, die der streitbare Maler sicherlich nicht beabsichtigt hat.

Eine große Ueberraschung hat uns Charles Verlat bereitet, der nach seiner orientalischen Reise (1875) in eine völlig neue, verheißungsvolle künstlerische Phase getreten ist. Früher fast ausschließlich Thiermaler und als solcher koloristisch der altflandrischen Tradition folgend, hat er neuerdings Figurenbilder von großem Wurf mit breitem, energischen Pinsel geschaffen, die an keinen Geringeren als an Rubens er-

innern. Nicht bloß technisch, sondern auch geistig, wie eine dramatisch erregte Volksscene aus dem alten Jerusalem beweist: der Aufruhr der Juden um den Mörder Barnabas, den ihnen der Landpfleger an Christi Stelle herausgiebt und der im Triumph davongetragen wird. Eine Fülle charakteristischer Typen, deren Vorbilder der Künstler offenbar von seiner Reise mitgebracht hat, fesselt uns auf dem großen Bilde, auf dem sich die Volksmenge wie die Wogen des aufgeregten Meeres hin- und herzuwälzen scheint. Ein zweites Bild, welches den Maler selbst darstellt, wie er unter einem Sonnenschirm sitzend auf offener Straße in Jerusalem einen Knaben malt, zeichnet sich durch dieselbe Breite der Pinselführung, durch dieselbe Energie der Charakteristik und durch die trefflich wiedergegebene Intensität des Sonnenlichtes aus.

Die schweizerische Malerei bewegt sich gleich der norwegischen und schwedischen zwischen den beiden Polen Deutschland und Frankreich. Der französischen Richtung huldigen die Orientmaler de Castres und Girardet, der Genremaler Durand und der Landschafter Corrodi, der deutschen der in München ansässige Historienmaler Grob, die Genremaler Stückelberg und Ravel. Mit der Aufzählung dieser Namen sind zugleich die besten genannt, welche die schweizerische Kunst in ihrem Lande aufzuweisen hat. Ihr größter Meister, Vautier, dessen berühmtes „Zweckessen“ den edelsten Schmuck der Schweizer Abtheilung bildet, gehört mit allen Fasern seines Wesens der deutschen Kunst an.

Rußlands bedeutendster Maler, Henri Siemiradzki, ist ein geborener Pole, der seine künstlerische Ausbildung bekanntlich in München durch Piloty erfahren hat. „Die lebenden Fackeln des Nero“, welche den Mittelpunkt der russischen Ausstellung bilden, sind bereits genügend besprochen worden. Das kolossale Bild gehört zu den Sensationsgemälden, die von spekulativen Bilderkornaks durch die Hauptstädte von Europa geführt werden. Aus diesem Grunde ist es wohl auch von der Weltausstellungsjury, welche den Werth der Bilder nach der Elle gemessen zu haben scheint, mit dem Ehrenpreise bedacht worden. Weniger sensationell, aber ohne Vergleich besser sind zwei neuere Bilder von Siemiradzki, die in das archäologische Gebiet von Alma-Tadema fallen und wohl auch durch dessen Gemälde inspirirt sind. Das eine derselben zeigt uns eine vornehme Römerin, die im Begriff ist, eine prächtig geschmückte Barke zu besteigen, welche an dem marmorbekleideten Ufer eines Flusses hält. Ein alter Mann tritt ihr in den Weg und bietet ihr ein Gemälde zum Kaufe an. Auf dem anderen Bilde sehen wir den wohl assortirten Laden eines römischen Kunsthändlers, der nebenbei auch mit schönen Sklavinnen handelt. Eine solche wird dem reichen Kunstliebhaber, der in die Bude des Antiquars getreten ist und sinnend eine kostbare Vase betrachtet, in unverhüllter Schönheit präsentirt.

Aus der Zahl der nationalrussischen Maler, die zum größten Theil in Paris gebildet sind, hebe ich als erwähnenswerth die Landschafter Kuindji, Mechtchenski und Orlowski hervor, welche die eigenthümlichen Reize ihrer Heimath sehr fesselnd und mit sicherer Beherrschung der malerischen Mittel zu schildern wissen. Der Genremaler Dmitrieff hat in einem Bilde, welches den Halt eines Eisenbahnzuges an einer einsamen Station und das Getümmel herbeieilender Verkäuferinnen von Erfrischungen darstellt, einen liebenswürdigen Humor entfaltet.

Von einer nordamerikanischen Kunst, soweit wir die Vereinigten Staaten dabei im Auge haben, kann man ebensowenig reden wie von einer russischen Die Maler Nord-Amerika's sind in allen hervorragenden Kunststädten Europa's ansässig und reflektiren in ihren Werken ohne eine Spur von Selbstständigkeit die Eigenart des Meisters oder der Schule, der sie sich angeschlossen haben. Die besten von ihnen, wie der ausgezeichnete Marinemaler Dana, der das poesie- und stimmungsvollste Seestück auf der ganzen Weltausstellung gemalt hat, und die Genremaler Bacon und Bridgman sind in Paris und London gebildet.

Damit ist unsere kritische Uebersicht über die Kunst auf der Pariser Weltausstellung geschlossen. Ein Resumé aus dem hier mitgetheilten Material wird den Berichten über die Kunstindustrie voraufgeschickt werden, mit denen wir im October-Hefte der Zeitschrift beginnen.

Adolf Rosenberg.

Kunstliteratur.

Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie von Robert Vischer. Leipzig, Veit u. Comp. 1879. 388 S. 8⁰.

Jeder, der mit Vorliebe das Studium der italienischen Kunstgeschichte pflegt, muß sich mit Befremden die Frage aufgeworfen haben, wie es kam, daß der „große Luca von Cortona“, der Maler des erschütternden „Jüngsten Gerichtes“ in Orvieto, nicht nur bei seinen schreibenden Zeitgenossen, sondern auch bei manchen späteren Schriftstellern nur so nebenbei erwähnt, ja in den meisten Fällen von beiden ganz übergangen wird. In den einschlägigen Schriften, die vor Vasari erschienen, in Paolo Pino, Benedetto Varchi, Gianfrancesco Doni wird er ebenso wenig genannt, wie in den namhaftesten Traktaten nach 1550, in Lodovico Dolce, Gilio da Fabriano, G. P. Lomazzo. Der so breit ausgearbeitete Dialog Raffaello Borghini's, Francesco Scannelli's geschwätziger Microcosmo sprechen

seinen Namen, wie aus Gewissenspflicht, nur an je einer Stelle aus. Todtschweigen ihn endlich die beiden Castiglione: Baldessar, der vielbelauschte, in seinem Cortegiano; Sabba, der nicht weniger interessante, in seinen Ricordi.

Statt die Liste dieser Ungerechtigkeiten zu vergrößern, was ein Leichtes wäre, wollen wir lieber versuchen, die von uns aufgeworfene Frage selbst zu beantworten.

Um der ganzen gewaltigen Schöpferkraft Luca Signorelli's gerecht zu werden, muß man seine Leistungen in zwei Theile sondern, den Maler schlichter Andachtsbilder trennen von dem Erschaffer großartiger Fresken. Daß die Kunstgeschichte an diesem Künstler, der in beiden Richtungen höchst Beachtenswerthes geleistet, spröde und unaufmerksam vorbeigeht, solch' eine Vernachlässigung muß sich bei einiger Aufmerksamkeit wenigstens erklären lassen. Und so ist es auch. Signorelli's Tafelbilder berührten die frommen Augen der Zeitgenossen gewiß nicht so wohlthuend wie die Perugino's oder Giovanni Bellini's, geschweige denn Fra Angelico's; diese verkörperten die inbrünstige Sehnsucht, die demüthige Zerknirschung ihrer Mitbürger, sie boten gemalte, mehr oder weniger schwärmerische Gebete; sich in diese versenken, hieß mitbeten. Unser pictor famosus war zwar auch — gleich dem Sienesen Sano di Pietro — ein homo totus deditus Deo, doch in sich gekehrt, ernst, von einer ausgesprochenen Individualität, die häufig durch herbe Zeichnung, reizlose Farbe, harte Licht- und Schattengebung keine banale Anziehungskraft auszuüben vermag. Anders der Frescomaler! Seine Rolle ist eine noch undankbarere. Er kommt nach jenem Größeren, von dem die cappella Brancacci Zeugniß giebt, dem Annibale Caro die stolzen Worte in den Mund legen durfte:

. . . insegni il Buonarroti
A' tutti gli altri, e da me solo impari,

und soll neben dem fast abergläubisch angebeteten Michelangelo, jenem Genie, dem, nach Gilio da Fabriano, jede Provinz, ja jede Stadt Italiens ein Standbild setzen sollte, den ihm gebührenden Rang in der ersten Reihe moderner Kunstgrößen behaupten! Gewiß, seine lebensvollen Wandgemälde büßen nichts von ihrer Bedeutung, von ihrer Großheit ein, selbst wenn man sie mit den beiden anmuthigsten Fresken des XV. Jahrhunderts, mit denen Domenico Ghirlandaio's im Chor der Santa Maria Novella, oder Benozzo Gozzoli's im Palazzo Riccardi vergleicht; allein wie weit treten Städtchen wie Castiglione Fiorentino, Montoliveto maggiore, Städte wie Loreto, Orvieto gegen Rom und Florenz zurück; wie übermächtig reißen nicht die beiden Unvergleichlichen, die zwei Einzigen unter den Malern, Raffael und Michelangelo, die Bewunderung aller Zeitgenossen an sich! Konnte es da anders kommen, als daß der große Luca von Cortona nicht zur verdienten Würdigung gelangte?

Die verdiente Werthschätzung, sie wird ihm durch R. Vischer's Buch zwar spät, aber in möglichster Vollständigkeit zu Theil. Der Verfasser geht sehr gründlich vor; er begnügt sich nicht mit einer einfachen Biographie Signorelli's, er deckt uns die Quellen auf, aus welchen dessen Phantasie sich genährt, schildert im Lichte seiner Zeit das Thun und Denken seines Helden. Ein schweres Stück Arbeit, das sich der Verfasser in diesem seinem ersten größeren kunsthistorischen Werke wahrlich nicht leichter machte, als — uns. Doch es ist wohl nicht statthaft, an der Form einer Arbeit zu nergeln, wenn wir ihren Inhalt als vollwichtig gelten lassen, uns gegen die Methode einer Beweisführung aufzulehnen, mit deren Schlußsätzen wir uns einverstanden erklären. Der Verfasser ging der streng geschichtlichen Behandlung seiner Aufgabe grundsätzlich aus dem Wege, als ob es ihm weit mehr um eine Studie über die Renaissance, als um die Lebensbeschreibung Signorelli's zu thun gewesen wäre. Wir wollen dies gelten lassen und ohne weitere Bemerkung die Pfade verfolgen, welche er uns erschließt.

Den ersten Theil des Buches eröffnet ein „lokalhistorisches" Kapitel, das uns gleichsam zu einem Ausflug in die Kunst- und Kulturgeschichte der bedeutendsten Schauplätze von Signorelli's Thätigkeit, Cortona, Arezzo ꝛc. einlädt. Dann werden jene Künstler, welche R. Vischer als „Signorelli's Lehrer und Vorbilder" erkennt, in scharfen Umrissen gezeichnet, es wird angedeutet, wie viel er von den florentinischen Realisten angenommen, was er andererseits dem Einflusse der Idealisten und Romantiker verdankt. Endlich erhalten wir auf nur 38 Seiten sein „Leben". Die hierauf folgenden Excurse über: „Signorelli's Kunst in ihrem Verhältnisse zur Renaissance überhaupt" und: „Ueber das jüngste Gericht in Orvieto mit seinen materiellen Grundlagen und Vorstufen in darstellender Kunst" sind reich an philosophischen, literar- und kunstgeschichtlichen Aufschlüssen und anregenden Bemerkungen: die Glanzpartien des Werkes. Ueberall stehen wir auf dem Boden gediegener Forschung, wo gewiß jeder Leser sich gerne der Führung des tüchtig geschulten Aesthetikers anvertraut. Um uns noch tiefer in den Geist und das Wesen Signorelli's einzuführen, hat der Verfasser noch einen Excurs hinzugefügt, über die „Entwickelung der Terribilità und Signorelli's Antheil".

Der zweite Theil des Buches ist mehr zum Nachschlagen als zum Lesen. Hier finden sich an erster Stelle die mustergiltigen Beschreibungen sämmtlicher dem Verfasser bekannten Gemälde Signorelli's, ferner unter dem Titel: „Signorelli's Nachfolger" eine viel-

seitige „Uebersicht der Schüler, Gehülfen, Geschäftsgenossen, Kopisten und anderer Meister mit Spuren seines Einflusses oder verwandten Zügen."

Schließlich sei noch die reiche chronologische Reihenfolge von Urkunden und Belegen, die der fleißigen Arbeit einen literarhistorischen Werth sichert, besonders hervorgehoben; sie wird durch Signorelli's Testament und Codicill (Cortona, 13./15. Oct. 1523), dem Verfasser mitgetheilt von G. Milanesi, abgeschlossen.

R. Vischer hat Signorelli schon 1876 in Dohme's „Kunst und Künstler" mit Glück charakterisirt und ist ihm seitdem während dreier Reisen in Italien auf Schritt und Tritt nachgegangen. Er kann mit dem geistreichen Stendhal sagen: „Pour moi, c'est celui de tous les peintres dont les ouvrages m'arrètent le plus" (Histoire de la peinture en Italie, 1868, p. 109). Und diese Vertiefung in die Werke und das Wesen des gesunden, kraftstrotzenden Cortonesen, von dem er treffend bemerkt, bei der großen Schwenkung in's Cinquecento stürme er als äußerster, hochragender Flügelmann im schnellsten Laufe voran, hat sich ihm reichlich gelohnt: so oft der deutsche Gelehrte in Gefahr gerieth, sich in abstrakte Theorien zu versenken, brachte ihn der rüstige Vorbote Michelangelo's wieder auf die Oberfläche und wußte ihn daselbst festzuhalten, indem er ihn immer tiefer und tiefer in seine Werkstatt blicken ließ. Schon aus purer Dankbarkeit für diese rettende That mußte, sollte man meinen, der wohlberathene Verfasser seinen Luca mehr als schätzen — überschätzen. Ob er dies hin und wieder gethan, ob er es immer vermieden, darüber kann nur der entscheiden, dem es gestattet ist, sich über die Gesammtheit der Werke Luca Signorelli's zu äußern. Wir, für unseren bescheidenen Theil, glauben jedenfalls nichts Unnützes zu thun, indem wir einige wenige Sätze aus dem Urtheile des geschmackvollsten italienischen Kunstschriftstellers, des greisen Marchese Pietro Selvatico hier anführen: „Se avesse dato ai volti tipi più scelti, sarebbe pari agli altri grandi artisti della sua età. Ove li supera per altro è nella ricchezza, nella varietà e nella evidenza delle composizioni" (Nuova Enciclopedia, dispensa 433, p. 119).

Die Ausstattung des Buches ist eine entsprechende; leider läßt sich dasselbe nicht von dem durch Bär & Hermann in Leipzig besorgten Druck sagen. Das keineswegs vollständige Druckfehler-Verzeichniß ist kaum zu entschuldigen; welcher Einäugige hat z. B. auf S. 52 „Cunstgeschichte" stehen lassen können? E. O.

A. Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur. V. (Schluß-)Band. Leipzig, A. Danz, 1878. 8.

Die Besitzer der früheren Bände dieses Werkes kennen genau den Zweck desselben. Es sollte eine Fortsetzung der Werke von Bartsch und Passavant sein, so weit diese deutsche Künstler behandelten. Es wurden also Künstler des 16. Jahrhunderts, die Bartsch unbeachtet ließ und die doch eine bemerkenswerthe Rolle in der Kunstgeschichte spielen, nachgetragen und in weiterer Folge auf ähnliche Weise Künstler der späteren Jahrhunderte nach ihrem Leben und Wirken behandelt. So sollten die besten Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts gewürdigt werden und schließlich sollte das andere Werk desselben Verfassers: „Die Malerradirer des 19. Jahrhunderts" die Fortsetzung des obigen darstellen.

Der Tod unterbrach schonungslos die Arbeit des fleißigen Kunsthistorikers. Zum Glück fand sich im Nachlasse desselben noch ein reiches Material vor, das unter der Hand eines Sachverständigen redigirt und ergänzt, doch noch die Möglichkeit bot, das Ganze seinem oben angedeuteten Ziele entgegenzuführen. A. Danz in Leipzig, aus dessen Verlage schon so manches werthvolle kunsthistorische Werk hervorgegangen ist, erwarb den „Deutschen Peintre-Graveur" wie auch „Die Malerradirer" als Eigenthum und da er an J. E. Wessely die für solche Arbeiten geeignetste Kraft fand, war es möglich, diesen fünften und Schluß-Band herzustellen. Als Hauptaufgabe setzten sich beide: nur solche Künstler aufzunehmen, deren Werke für die Geschichte der graphischen Künste von Wichtigkeit sind und sich ihrer Schönheit oder Seltenheit wegen bei Kunstsammlern einer besonderen Beachtung erfreuen. Wessely, der früher bereits mehrere Werke über holländische Schabkünstler publizirte, hat dem Bande drei deutsche Schabkünstler aus seinem eigenen Material beigegeben, die von den Besitzern des Werkes um so freundlicher aufgenommen werden dürften, als alle drei der ersten Zeit dieser Kunstgattung angehören; es sind der Erfinder der Schabkunst Ludwig von Siegen, Prinz Ruprecht von der Pfalz und Canonicus von Fürstenberg. Auch die Monographien von Schenau und Angelica Kauffmann sind Wessely's Arbeit, und so schließt sich denn ein Werk würdig ab, das ebenso ein Zeugniß deutschen Fleißes ist, wie es andererseits die Ehre und den Ruhm deutscher Kunst verkündet. Danz, der auch für die Ausstattung des Werkes (in der renommirten Druckerei von Drugulin) Alles gethan hat, um auf der Höhe der Zeit zu bleiben, hat sich um die Kunst wie um die Kunstsammler dadurch ein besonderes Verdienst erworben, daß er trotz der Ungunst der Zeit das Werk zur Vollendung brachte. Ein Generalregister für alle fünf Bände ist eine willkommene Zugabe. E. E.

---

* **Von Eitelberger's Quellenschriften** ist soeben der zwölfte Band erschienen, die Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte enthaltend, eine nachgelassene Arbeit Fr. W. Unger's,

die jedoch hier nur ungefähr zur Hälfte vollendet vorliegt. Es sind vorzugsweise Beiträge zur Baugeschichte und Denkmälerkunde von Constantinopel. Den Druck besorgte Dr. E. Chmelarz.

Kunstblätter und Bilderwerke.

x. **Seemann's kunsthistorische Bilderbogen** sind im Laufe des Sommers um drei weitere Sammlungen vermehrt worden. Die 7. u. 8. Sammlung veranschaulichen die Geschichte des Kunstgewerbes und der Dekoration bei den orientalischen Völkern während des christlichen Mittelalters und der neuern Zeit bis gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts. Diese beiden Sammlungen, 42 Bogen (No. 145—186) mit etwa 400 Abbildungen umfassend, werden vorzugsweise den Gewerbeschulen und sonstigen technischen Lehranstalten eine sehr willkommene Gabe sein, zumal da die Billigkeit des Preises (3½ M. für beide Sammlungen) auch dem Unbemittelten kein allzu schweres Opfer auferlegt. Vielleicht wäre bei dieser Abtheilung des Gesammtwerkes nach einigen Richtungen hin eine größere Vollständigkeit wünschenswerth, indeß reicht die Fülle des Gebotenen vollkommen aus, um den Entwicklungsgang des Stils in den hauptsächlichsten Zweigen der kunstgewerblichen Produktion (Arbeiten in Holz, Metall und Thon) vor Augen zu führen. — Mit der 9. Sammlung (No. 187—216) beginnt die Uebersicht der Geschichte der Malerei von der Zeit des griechisch-römischen Alterthums bis auf Carstens und Jacques Louis David. Diese Uebersicht soll mit der noch in Aussicht stehenden 10. Sammlung in 60 Bogen abgeschlossen werden. Es sei noch bemerkt, daß der Verleger, um vielseitig geäußerten Wünschen nachzukommen, sich entschlossen hat, einen erläuternden Text von berufener Hand ausarbeiten zu lassen, mit Hülfe dessen die dankenswerthe Publikation — namentlich in den Händen der Lehrer an höheren und Mittel-Schulen — erst den vollen Gewinn bringen wird.

Wy. **Von Christ. Wilberg's „Nah und Fern"** ist kürzlich das 3. Heft erschienen. Es enthält vier Radirungen, Landschaften nach eigener Aufnahme. Der Künstler theilt in jeder Lieferung die Blätter zwischen Nah und Fern; dem deutschen Vaterlande, das ihm natürlich das „Nah" repräsentirt, sind zwei entnommen, Lenzberg bei Saßnitz auf Rügen und eine Ansicht des Bamberger Domes; die zwei anderen gehören Italien an und stellen die Piazza delle Erbe in Verona und die Marina di Sejano auf dem Wege von Sorrent nach Castellamare, mit der Aussicht auf den Golf von Neapel dar. So specialisirt auch der Punkt der Aufnahme ist, so haben wir es doch mit keinen bloßen Veduten zu thun. Der Künstler hat zwar die Natur treu aufgenommen, aber idealisirt und durch die Wahl des Standpunktes und die Stimmung die Vedute zum Kunstwerk geadelt. Die dritte Lieferung markirt einen entschiedenen Fortschritt in der Technik des Radirens.

Personalnachrichten.

Baurath Raschdorf in Köln wurde an Stelle des verstorbenen R. Lucae zum Professor an der k. Bau-Akademie zu Berlin ernannt. — Dr. A. von Eye hat auf seine Stellung an der Dresdener Kunstgewerbeschule resignirt. — Architekt R. Redtenbacher ist aus seiner amtlichen Thätigkeit bei den Rijksadviseurs in Holland ausgeschieden, um eine längere Studienreise anzutreten.

Vermischte Nachrichten.

Der Wiener Rathhausbau. Die Allg. Bauzeitung bringt in einem ihrer letzten Hefte einen übersichtlichen Artikel über den gegenwärtigen Stand des Wiener Rathhausbaues, welchem wir die nachfolgenden Angaben entnehmen. Der Vordertrakt ist in der Ausführung noch zurück, während der ganze dahinter liegende Theil des kolossalen Baues bis zur Höhe des Hauptstockwerkes bereits in seiner äußeren Vollendung dasteht. Der große Hof zeigt schon die ringsum führenden Arkaden und die darüber liegenden offenen Gänge und Säle, sowie rückwärts den im halben Sechseck vortretenden Erkerbau, welcher das Vestibül vor dem großen Berathungssaal der Stadtrepräsentanz umschließt. Die Steinmetzarbeit kommt bei diesem Bau wieder einmal recht zu Ehren und die Wahl der Steingattungen ist ganz geeignet, eine edle Farbenwirkung hervorzurufen. Dem Charakter der soliden monumentalen Bauweise entspricht das ganz in Werkstein auszuführende Aeußere. Friedrich Schmidt, der Architekt des Baues, ist hier ganz in seinem Element. Die Steinkonstruktion beherrscht er mit Leichtigkeit und origineller Schöpferkraft.

Feuerbach's Deckengemälde für die Wiener Akademie. Einem Schreiben unseres Mitarbeiters Herrn Dr. Oskar Berggruen an den Herausgeber aus Nürnberg entnehmen wir folgende Stelle: „Gestern habe ich die hier in Nürnberg wohnende Mutter des Prof. Feuerbach, Frau Hofräthin Feuerbach, besucht und von derselben die erfreuliche Nachricht erhalten, daß ihr Sohn an dem für unsere Akademie bestimmten Deckengemälde fortwährend arbeitet. Feuerbach's Gesundheitszustand hat sich in der für Brustleidende so heilsamen Luft Venedigs rasch gebessert und läßt jetzt nichts mehr zu wünschen übrig; nach seinen Briefen scheint er mit dem Fortgange des gewaltigen Bildes, für welches er in Venedig sich ein eigenes Atelier konstruiren ließ, sehr zufrieden zu sein. In der ersten Hälfte des nächsten Jahres wird hoffentlich die weiße Fläche über dem großen Saale Ihres plastischen Museums, welche jetzt förmlich nach Farbe schreit, wie der dürstende biblische Hirsch nach Wasser, ihre koloristische Blöße bedecken können. Zu meiner Ueberraschung habe ich erfahren, daß der Künstler gelegentlich seines Aufenthaltes in Nürnberg auch die Seitenbilder der Decke in Angriff genommen hat. Es war mir gegönnt, zwei dieser Bilder, welche die Prometheus-Mythe und die Geburt Aphroditens zum Vorwurfe haben und weit vorgeschritten sind, genau zu besichtigen. Meine betreffenden Notizen darf ich jedoch, ohne indiscret zu werden, nicht mittheilen und kann nur bemerken, daß diese Bilder die Wahl Feuerbach's zur Ausführung der besprochenen Arbeit als eine äußerst glückliche erkennen lassen."

Vom Kunstmarkt.

Kölner Kunstauktion. Am 14. und 15. Oktober kommt die Gemäldesammlung des in Frankfurt a. M. verstorbenen Banquiers Moritz Oppenheim bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln unter den Hammer. Die Sammlung besteht zum größten Theile aus Bildern alter Meister (im Ganzen 77 Nummern), unter denen die Niederländer des 17. Jahrhunderts wiederum vorwiegen. Indeß sind auch einige altitalienische Meister, wie Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, Perugino, vertreten. Da der verstorbene Besitzer vorzugsweise auf guterhaltene Bilder Gewicht legte und seine Sammlung auf Versteigerungen berühmter Kabinette, wie Gsell, Zu Rhein, Lyversberg, zu vervollständigen suchte, so wird der öffentliche Ausstrich seiner Kunstschätze nicht verfehlen, Kunstfreunde und Sammler in größerer Menge herbeizuziehen. Der Katalog enthält ausführliche Notizen über die werthvolleren Stücke, deren Beschreibung zum Theil durch beigefügte Lichtdruck-Kopien unterstützt wird.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) Köln. Am 14. u. 15. Oktober Versteigerung der Gemäldesammlung des in Frankfurt verstorbenen Herrn S. E. M. Oppenheim. (107 Nummern).

Inspektor Kohlbacher in Frankfurt a. M. Am 14. u. 15. Oktober Versteigerung der Gemäldesammlung des in Mainz verstorbenen Rentier Edm. Hardy, im Kunstverein zu Frankfurt a. M. (183 Nummern).

Rud. Lepke in Berlin. Am 15. Oktober Versteigerung von Oelgemälden, Aquarellen und Kupferstichen. (116 Nummern.) — Am 16. Oktober Versteigerung von Antiquitäten, Möbeln und Gemälden. (274 Nr.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 333. 334.

Handbook for travellers in Northamptonshire and Rutland, von E. Peacock. — Art books. — Catalogue of the Mayer collection, von G. J. Chester. — Wilkie's letters to Perry Nursey.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

MITTHEILUNGEN

DER

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST

IN WIEN.

JAHRGANG I—VI.



WIEN.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

1878.



Inhaltsverzeichniss

der

„Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst".

Jahrgang I—VI.

A. Urheber der reproduzirten Kunstwerke.

	Jahrgang.	Spalte.
L'Allemand, Sigmund	II	57
Alt, Rudolf	II	49
von Angeli, H.	IV	21
Belloto, Bernardo, gen. Canaletto	V	33, 82
Beltraffio, Giov. Anton.	IV	47
Bitterlich, Ed.	I	33
Bonnat, Léon	V	35
Braith, Anton	II	50
Camphauſen, Wilh.	IV	26
Canaletto, ſiehe Belloto		
Canon, (Alfred von Straſchiripka)	II	12
Carpaccio, Vittore	VI	1
Charlemont, Hugo	V	52
Cuyp, Albert	IV	40
Defregger, Franz	I	38
	V	52
Dughet, Gaspre, gen. Pouſſin	IV	10
Dücker, Eugen	VI	29
van Dyck, Anton	IV	8
Eberle, Adolf	II	25
Eiſenmenger, Aug.	III	9
van Eyck, Jan	I	6
Felix, Eugen	I	43
Fiſcher, L. H.	IV	10
Friedländer, Friedr.	I	21
v. Führich, Joſef	I	17
Gabl, Alois	III	70
Gauermann, Friedrich	I	23
Grob, Konrad	V	10
Gurlitt, Ludwig	III	25
Halauska, Ludwig	III	74
Hanſch, Anton	I	23
Hartmann, Ludwig	IV	20
Hoff, Karl	V	6
Hoffmann, Joſef	II	47
Horowitz, Leopold	III	72
Jettel, Eugen	I	39
Kauffmann, Herm.	II	26
v. Kaulbach, Wilh.	VI	21
Knaus, Ludwig	III	68
Kröner, Chr.	V	51
Kurzbauer, Eduard	II	43
Laſch, C.	II	56
Lauch, Chriſtof	VI	20
Laufberger, Ferdin.	I	26
Leibl, Wilhelm	III	43
Lenbach, Franz	II	45
v. Lichtenfels, Eduard	I	39
Lindenſchmidt, Wilh.	III	70
Makart, Hans	I	42
Marak, Julius	VI	29
Max, Gabriel	III	28
Meer, Jan van der	IV	10
Menzel, Adolf	II	51
Meyer, Hans	VI	33
Müller, Victor	II	44
Munkácsy, Michael	II	52
Obermüllner, Adolf	III	69
Palma, Jacopo, gen. Palma Vecchio	VI	17
Paſſini, Ludwig	I	57
Pettenkofen, Auguſt	I	60
v. Piloty, Karl	V	25
Pouſſin, ſiehe Dughet		
Rahl, Karl	II	27
v. Ramberg, Arthur	III	41
Rembrandt, Harmens van Rijn	III	37
Rembrandt's Schule	IV	49
Rethel, Alfred	III	49
Richter, Ludwig	V	1
Rouſſeau, Theodore	V	40
Rubens, Peter Paul	II	1
	III	40
	V	57
Ruisdael, Salomon	IV	41
Schäffer, Auguſt	II	28
Schmidt, Mathias	V	8
Schmitſon, Teutwart	II	23
Schönleber, Guſtav	IV	24
Schönn, Alois	I	41
Schreyer, Adolf	I	58
Snyders, Frans	IV	45
Than, Moriz	V	12
v. Thoren, Otto	II	11
Tiepolo, Giov. Batt.	IV	43
Vautier, Benjamin	II	28
	V	50
Voltz, Joh. Friedr.	VI	35
Willroider, Ludw.	III	75
Wouwerman, Phil.	III	44
	V	35

B. Reproduzirende Künstler.

	Jahrgang.	Spalte.
Burger, Joh.	IV	19
Büchel, Ed.	IV	47
Bültemeyer, H.	I	44
Bürkner, H.	II	57
Dinger, Fr.	V	51
Doby, Eugen	I	21, 44
Eiſenhardt, Joh.	I	45
Fiſcher, L. H.	IV	10
Forberg, Ernſt	II	43
Greux, Guſtave	V	40
Hecht, Wilhelm	III	30
Jacoby, Louis	VI	20
Klaus, Johann	II	13
Krauskopf, Wilh.	III	72
Leemann, R.	VI	21
Lindner, Joh.	V	76
Maraſtoni	I	33
Martin, Erdmann	III	43
Meyer, F. L.	V	6
Meyer, Hans	VI	33

	Jahrgang.	Spalte.		Jahrgang.	Spalte.
Paar, Hermann	I	8	Riegel, Jobſt	VI	36
Petrak, A.	I	17	Schmidt, Wilh.	II	14
Pitner, F.	VI	7	Schönbrunner, Joſ.	I	11
Poſt, Karl	I	23, 45	Sonnenleiter, Joh.	I	21, 39, 45
Raab, Doris	II	14			
Raab, J. L.	II	14			
Rajon, Paul	V	35	Unger, William	I	43
Rauſcher, Karl	II	14	Vogel, J. F.	IV	9

C. Autoren der Texte.

Ambros, A. W. über: Knaus III, 65. III, 67. Kurzbauer III, 1.

Berggruen, Osc. über: Bonnat V, 35. Camphauſen IV, 26. Carpaccio VI, 1. Charlemont V, 52. Defregger V, 52. Dücker VI, 29. Greux V, 49. Halauska III, 74. Horowitz III, 72. Hoff V, 7. Jacoby VI, 21. W. Kaulbach V, 21. Lauch VI, 21. Leemann VI, 28. Lindner V, 76. Marak VI, 30. Meyer, F. L. V, 7. Meyer, Hans VI, 33. Pitner, VI, 7. Rajon V, 39. Riegel VI, 36. Rouſſeau V, 40. Schmidt, Math. V, 8. Schönleber IV, 24. Vautier V, 50. Voltz VI, 33. Willroider III, 75.

Bucher, Bruno, über: Alt II, 50. Braith II, 50. Bültemeyer I, 44. Canon II, 12. Defregger I, 38. Doby I, 44. Eberle II, 26. Eiſſenhardt I, 45. Felix I, 43. Friedlaender I, 22. Gauermann I, 23. Hanſch I, 23. Jettel I, 39. Kauffmann II, 26. Klaus II, 13. Laufberger I, 25. II, 13. Lichtenfels I, 39. Makart I, 42. Paſſini I, 57. Pettenkofen I, 60. Poſt I, 45. Raab, J. L. II, 14. Raab, Doris II, 14. Rahl II, 27. Rauſcher II, 14. Schäffer II, 28. Schmidt, W. II, 14. Schmitſon II, 23. Schönn I, 40. Schreyer I, 58. Sonnenleiter I, 45. Thoren II, 11. Unger I, 43. Vautier II, 28.

Clauſs, L. über: Richter Ludw. V, 1.

Eiſenmann, Osc. über: Boltraffio IV, 47. Büchel IV, 48. Burger IV, 19. Mieris den Aelteren IV, 17. Rembrandt's Schule IV, 49. Snyders IV, 45. Tiepolo IV, 43.

Groller, B. über: l'Allemand II, 58. Bürkner II, 57. Eiſenmenger III, 9. Forberg II, 43. Hoffmann II, 47. Kurzbauer II, 41. Laſch II, 56. Lenbach II, 45. Menzel II, 51. Müller, V. II, 44. Munkácsy II, 52.

Hettner, Herm. über: Rethel III 49.

Lübke, Wilh. über: Rubens V 57.

v. Lützow, Carl, Vorwort I, 1. Zielpunkte und Anfänge I, 3. Aufforderung zu Maler-Radirungen I, 34. über: Landes-Gemälde-Galerie in Budapeſt IV, 33. über: Bitterlich I, 33.

Pecht, Fr. über: Piloty V, 25.

Roſenberg, Ad. über: Palma vecchio VI, 17.

Sahlbach, Heinrich über: Gabl III, 71. Lindenſchmidt III, 71.

Thauſing, M. über: Jan van Eyck I, 6.

W. B. über: Cuyp IV, 40. v. d. Neer IV, 40. Rembrandt III, 37. IV, 42. Rubens II, 1. III, 40. Ruysdael IV, 41. Wouwerman III, 44.

W. G. über: Angeli IV, 21. Grob V, 10. Gurlitt III, 25. Hartmann IV, 20. Obermüllner III, 69. Wouwerman V, 35.

L. S. über: Dinger und Kröner V, 51.

G. K. über: Than V, 12.

A. W. über: Canaletto V, 32. Dughet gen. Pouſſin IV, 10. van Dyck IV, 8. Fiſcher IV, 10. Hecht III, 31. Leibl III 44. Martin III, 43. Max III, 29. v. d. Meer IV, 11. Ramberg III, 41. Vogel IV, 9.

† † über: Führich «Der verlorene Sohn» I, 17.

Die vervielfältigenden Künſte auf der Weltausſtellung II 17.

D. Statuten der Geſellschaft.

I	11, 27	III	61, 77

E. Rechenſchaftsberichte der Geſellschaft.

1872	I	49	1875	IV	1, 49, 53
1873	II	33	1876	V	77
1874	III	17, 33	1877	VI	7, 37

F. Notizen.

Vignetten aus Papillons «Traité de la gravure sur bois»	I	14
Kunſtwiſſenſchaftliches Comité	II	29
Vertrag mit dem ungariſchen Landes-Verein für bildende Kunſt	II	30
Tizian's «Zigeuner-Madonna» von Prof. Raab in Kupfer zu ſtechen	III	46
Bezug von van Dyck's «Louiſe de Taſſis», Stich von Vogel	III	46, 78
„ „ Carpaccio, Chromolithographie von Pitner	III	46
„ „ Sonnenleiter's Stich nach Rubens «Venusfeſt»	IV	15
Stich nach Holbein's «Porträt des Kaufmannes Gyzen» an Eilers übertragen	IV V	53 15
Votivkirchen-Fenſter	IV V	53 15
Avant la lettre-Drucke von Album-Heft I—VIII vergriffen	V	56
Bezug von Jacoby's Stich nach Raffael's «Schule von Athen»	V	56
Galerie-Werk wird in zwei Serien ausgegeben	V	16
Verlags-Katalog der Geſellſchaft	VI	15



VI. Jahrgang.
№ 1.

20. December.
1877.

MITTHEILUNGEN DER



Beiträge
u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien VI., Magdalenenstrasse 26 zu richten.

Inserate
à 40 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST."

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Inhalt: Ordentliche Publikationen. — Sitzung des Curatoriums vom 26. November 1877. — Kleine Mittheilungen.

Ordentliche Publikation.

Galeriewerk älterer Meister. Lieferung VIII.

Aus der „Legende der heiligen Ursula".

Ein Blatt aus dem Gemälde-Cyclus des *Vittore Carpaccio,* chromolithographirt von *Franz Pitner.*

Unter den Meistern der venezianischen Schulen aus der Zeit vor Giorgione und Tizian muss Vittore Carpaccio als besonders interessant bezeichnet werden, da er in sich gleichsam den Uebergang von der alten zu der neueren Malweise der Venezianer verkörpert. Während Carpaccio in seiner Jugend, zur Zeit als er mit Giovanni Bellini und Luigi Vivarini an den Gemälden der Scuola di San Girolamo arbeitete, welche leider zu Anfang des 19. Jahrhunderts, bei Aufhebung der Scuola, auf unaufgeklärte Weise verschwunden sind, noch ganz in der Auffassung und Technik der alten venezianischen Meister, insbesondere der Schule des Bellini befangen war, hat er nachmals, freilich nicht ohne sichtbare Schwierigkeit, die Tempera- mit der Oelmalerei vertauscht und sich in Auffassung und Darstellung eine Beweglichkeit angeeignet, die ihn als Vorläufer Giorgione's und Tizian's erscheinen läßt. Ueber die Anläufe zu der modernen Richtung der venezianischen Malerei ist er allerdings nicht hinausgekommen, obschon er den früh verstorbenen Giorgione wohl nur ein Jahrzehnt überlebt und die herrliche «Himmelfahrt» Tizian's, welche am 18. Mai 1518 auf dem Hochaltar der Kirche de' Frari aufgestellt wurde, als Produkt einer Empfindung und Weltanschauung bewundern konnte, für welche er, der Siebzigjährige, kaum mehr Verständniss besass.

Ueber den Lebenslauf des Künstlers sind leider nur sehr wenige verläßliche Daten auf uns gekommen. Selbst sein Geburtsort steht nicht fest; während die Venezianer ihn früher als Landsmann betrachteten, soll jetzt bewiesen (?) worden sein, dass er aus Istrien stamme. Auch Tag und Jahr seiner Geburt sind unbekannt; gewiss ist nur, dass er im Jahre 1470 Mitglied der Scuola di San Girolamo in Venedig war, so dass die Annahme, Carpaccio sei um 1450 geboren worden, in Anbetracht seiner Lebensdauer wahrscheinlich richtig ist. Obgleich er, nach Angabe Sansovino's, schon 1474 bei der künstlerischen Ausschmückung des Dogenpalastes mitwirkte, datirt das älteste der Bilder, welche die Signatur des Künstlers tragen, erst aus dem Jahre 1479. Die Arbeiten seiner Jugendzeit im Dogenpalaste sind leider zwei Feuersbrünsten, in den Jahren 1574 und 1577, zum Opfer gefallen. Dass Carpaccio im Jahre 1479 seinen Kunstgenossen Gentile Bellini, der auf Wunsch des Sultans Mohammed II., des Eroberers von Constantinopel, von der Signoria auf Staatskosten nach dem Bosporus gesendet wurde, um einige künstlerische Arbeiten für den Sultan auszuführen, dorthin begleitet habe, ist eine blosse Vermuthung. Selbst tüchtige und mit gehöriger Kritik zu Werke gehende Autoren, wie Crowe und Caval-

cafelle*, wiffen diefe Annahme nur durch die unbeftreitbare Vorliebe Carpaccio's für orientalifche Coftüme, die er während eines Aufenthaltes im Oriente fich angeeignet haben foll, zu begründen; allein wir glauben, dafs die malerifchen Eigenfchaften diefer Coftüme und der Umftand, dafs der Künftler in dem weltumworbenen Venedig feiner Zeit die Trachten des Orients täglich zu fehen bekam, vollkommen ausreichen, um eine Vorliebe für diefelben nicht minder zu rechtfertigen, als ein kaum einjähriger Aufenthalt mit Gentile Bellini in Conftantinopel diefe Vorliebe zu erklären vermöchte. Die Zeit der künftlerifchen Blüthe Carpaccio's fällt in die zwei Jahrzehnte von 1490 bis 1510, und als deffen reiffte Schöpfung ift der Bildercyclus zur Legende der heil. Urfula anzufehen, welchen Carpaccio von 1490 bis 1495 malte, ohne fich an die fachliche Reihenfolge der einzelnen Bilder zu binden. Diefer Bildercyclus wurde für die Scuola di S. Orfola in Venedig gefchaffen und befindet fich heute, leider zum grofsen Theile befchädigt, in der dortigen Accademia di belle Arti. Auch die Darftellungen aus dem Leben der Schutzheiligen von Dalmatien und Albanien, welche er für die nationale Cultusftätte diefer Provinzen, die Scuola di San Giorgio de' Schiavoni in Venedig, von 1502—1508 malte und andere Werke des Meifters aus jener Zeit, wie die »Verkündigung Mariä« aus dem Jahre 1504 und die reizende »Darftellung im Tempel« in der Akademie zu Venedig aus dem Jahre 1508, zeigen den Künftler auf dem Höhepunkte feiner geiftigen und malerifchen Kraft. Die Darftellung feelifcher Vorgänge und der Ausdruck der Sinnlichkeit find dem Künftler nie in dem Mafse gelungen, wie die Vergegenwärtigung malerifch reicher oder dramatifch bewegter Scenen; keinem feiner Andachtsbilder ift eine folche Vollendung nachzurühmen wie den legendarifchen Darftellungen, insbefondere aus dem Leben der heil. Urfula. Trotzdem war Carpaccio noch in dem letzten Jahrzehnt feines Lebens — auch fein Todestag, der in das Jahr 1522 verlegt wird, ift ungewifs — mit Beftellungen für Kirchen in Iftrien, in der Lombardei und Friaul überhäuft, und er malte noch in feinen letzten Lebensjahren zahlreiche Heiligenbilder, welche zu feinen fchlechteften Arbeiten gehören. Ein Träger feines Namens, Benedetto Carpaccio, von dem man nicht weifs, ob er der Sohn oder der Neffe Vittore's gewefen, und von welchem fignirte Bilder aus den Jahren 1537 und 1541 bekannt find, erbte wohl die Manier, nicht aber die Kunft des Meifters. Mit der Unficherheit unferer Kenntnifs des Lebenslaufes von Vittore Carpaccio fteht es für uns ganz im Einklange, dafs derfelbe feine Werke faft gleichzeitig in verfchiedener Weife zu figniren pflegte; er fchrieb willkürlich: Victor Carpathius, Carpatius, Carpaccius, Charpatius, Carpatio, Charpatio und Carpaccio, liefs oft in der Signatur einzelne Buchftaben fort und fprang mit der Grammatik fonderbar um, indem er beifpielsweife fchrieb: »Op. Victor Carpathius«, oder gar: »Victorio Charpatio Venitti opus«.

Unfere Gefellfchaft hat, da fie ftatutenmäffig auch die Chromolithographie in den Kreis ihrer Reproductionsmittel einzuziehen verpflichtet ift, mit dem vorliegenden Blatte aus dem Cyclus der heil. Urfula ficherlich keine unrichtige Wahl getroffen. Wenn irgend ein reiches, blühendes Colorit durch die Chromolithographie wiedergegeben werden kann, fo ift das bei der Farbengebung Carpaccio's der Fall, und auf dem vorliegenden Blatte ift auch, innerhalb der Grenzen diefer Technik, das Möglichfte geleiftet worden, um von den eigenthümlichen Farben des alten Venezianers, namentlich von feinem fatten, kräftig leuchtenden Roth, einen treuen, ftarken Abglanz zu bieten. Was aber den Gegenftand der Darftellung anbelangt, fo ift das vorliegende Blatt eines der intereffanteften des ganzen Cyclus. Carpaccio hat dem legendarifchen Stoffe, der feit jeher verfchiedene Verfionen erfuhr, den Vorwurf zu neun Bildern entnommen, welche wir nach ihrem gegenftändlichen Zufammenhange, wie folgt, anführen:

1. König Maurus, Vater der heil. Urfula, empfängt die Gefandten des Königs von England, welche für deffen Sohn die Hand der Heiligen begehren, und beräth mit feiner Tochter über den Antrag.
2. König Maurus ertheilt den englifchen Gefandten in einer Abfchieds-Audienz Antwort.
3. Die rückgekehrten Gefandten erftatten dem englifchen Könige Bericht über ihre Miffion.
4. Abfchied des englifchen Prinzen von feinem Vater und Begegnung deffelben mit der heil. Urfula.
5. Ankunft der heil. Urfula in Cöln am Rhein.
6. Vifion der heil. Urfula, welche fie veranlafst, nach Rom zu gehen.
7. Begegnung der Heiligen mit dem Papfte Cyriacus vor Rom.
8. Ueberfall der heil. Urfula und der

* A history of painting in North-Italy. London 1871, Vol. I. Pag. 199: « . . . We attribute his partiality for Oriental coftume to a refidence in the Eaft.»

11.000 Jungfrauen ihres Gefolges durch die heidnischen Heerschaaren und Martyrium.
9. Apotheose der Heiligen.

Da der Künstler, wie erwähnt, den ganzen Cyclus zur Zeit seiner vollsten künstlerischen Reife schuf, so weisen auch sämmtliche Bilder die Vorzüge Carpaccio's auf: seine vollendete Kenntniss und Beherrschung der Perspective, den Reichthum an frischen, anmuthigen Motiven, die scharfe Individualisirung der Figuren, welche vielfach Bildnisse damaliger Persönlichkeiten sind, und eine grosse Lebendigkeit der Bewegung. Insoweit die Bilder nicht gelitten haben, was leider an bedeutenden Stellen der Fall ist, erfreuen sie durch ein warmes, leuchtendes, farbenfrohes Colorit, in welcher Beziehung Carpaccio in der That als ebenbürtiger Vorläufer der grossen venezianischen Beherrscher der Farbe erscheint. Geradezu unschätzbar sind sie als Darstellungen des venezianischen Lebens und Treibens aus der Zeit des Meisters; mit vollster Anschaulichkeit und in grösster Mannigfaltigkeit vergegenwärtigen sie uns das Venedig des Cinquecento von der herrlichen Palastarchitektur herab bis zur Gondel, von dem prächtigen Costüm des reichen Nobile bis zur Tracht des gemeinen Mannes. Denn auch Carpaccio hat mit der Naivetät der Maler jener grossen Kunstepoche, ohne alle Rücksicht auf das Historische, die Dinge der Aussenwelt in seinen Bildern so dargestellt, wie sie zu seiner Zeit erschienen; er mag uns in die britischen Inselreiche, nach Cöln oder nach Rom führen, nimmer verläst er Venedig und überall gewahren wir Venezianer. In gleich unbefangener Weise ist auch Memling bei seinem wundersamen Bildercyclus auf dem Reliquien-Schreine der heil. Ursula, welchen das Johannes-Hospital in Brügge bewahrt, zu Werke gegangen, so sehr auch diese beiden, fast gleichzeitig entstandenen Darstellungen in der Auffassung von einander abweichen, da der unvergleichliche flandrische Meister seine kleinen, miniaturähnlichen Bilder bis zur Verklärung beseelte, während der Venezianer, als echtes Kind des Südens, vom rein malerischen Gesichtspunkte aus sich an die äussere Erscheinung der Ereignisse hielt und zu denselben eigentlich blos Illustrationen schuf, die uns heute wie ein glänzendes Bruchstück einer gemalten Culturgeschichte anmuthen.

Das von uns reproducirte Bild bot, seinem Gegenstande nach, der Entfaltung malerischen Reizes ein besonders ergiebiges Feld, und Carpaccio hat dasselbe im vollsten Masse zu benützen verstanden. Die Pracht der Paläste, die Mannigfaltigkeit der Figuren, die Herrlichkeit der Costüme, das bunte Treiben und drängende Leben, wie es das damals auf dem Gipfel seiner Macht stehende Venedig erzeugte — dies Alles hat der Künstler auf einem Blatte zu vereinigen und in schier unerschöpflicher Fülle zu gestalten vermocht. Indess, so reich das Bild an verschiedenartigen Gruppen ist, die Hauptaction kann trotzdem nicht leicht übersehen werden. In einer offenen, von vielfarbigen Marmorsäulen getragenen Halle, in der eine Verwandtschaft mit der nachmals von Jacopo Sansovino erbauten reizvollen Loggetta auf dem Markusplatze nicht zu verkennen ist, sitzt der englische König; um ihn stehen in Purpurgewändern drei seiner vornehmsten Räthe, den drei Staatsinquisitoren des Lagunenreiches vergleichbar. Ein Würdenträger des Hofes hat das Haupt der Gesandtschaft eingeführt, welches knieend dem Könige huldigt, indess der Geheimschreiber barhaupt die Antwort des Königs Maurus aus einer Pergamentrolle verliest. Die anderen Mitglieder der Gesandtschaft, das Gefolge und einige Nobili stehen ehrfurchtsvoll ausserhalb der Säulenhalle und hören zu; nach echt venezianischer Sitte umdrängt das Volk voller Neugierde den Sitz des Fürsten, um ebenfalls seinen Theil an der Staatsaction zu erhaschen. Selbst auf der hochbogigen, ganz in venezianischer Art construirten Brücke, welche für die damalige Zeit, wo noch der Rialto nicht existirte, besonders gross und schön erscheint, und die zu einem in den vornehmsten Verhältnissen erbauten, anscheinend öffentlichen Zwecken gewidmeten Palaste führt, staut sich die Masse des Volkes und betrachtet antheilsvoll den Vorgang. Für dessen Schauplatz ist wohl die meerumspülte Piazzetta Vorbild gewesen; die Staffage von Rathsherren und Nobili, welche wir im Vordergrunde unseres Bildes gewahren, war damals an dieser Stelle, wo der Dogenpalast, der Sitz der gewaltigen venezianischen Herrschaft, sich befand, die gewöhnliche. Der mächtige, auf einem marmornen Sockel aufsteigende, reich bewimpelte Flaggenmast, der als Symbol der Seeherrschaft dem königlichen Sitze gegenüber in's Meer hineingepflanzt ist, erinnert unwillkürlich an die drei Fahnenmaste, welche auf dem Markusplatze noch heute stolz emporragen; auch der Herold, welcher, den reichverzierten Stab in der Hand, vor der Flagge feierlich seinen Sitz eingenommen, ist eine prächtige Reminiscenz an die glanzvolle Zeit des Dogen Agostino Barbarigo und der Königin von Cypern, in welcher der Beherrscher der Adria einer der mächtigsten Fürsten der Christenheit war. Im Hintergrunde bieten die festlich beflaggten Gondeln und Galeeren, Thürme und Paläste, dann die reizenden

Durchblicke auf Gärten und Hügellandſchaften phantaſievoll combinirte Bilder aus dem alten Venedig und dem weitgedehnten Beſitze der Stadt auf der Terra ferma. Eine nicht geringere Fülle von Phantaſie und Geſchmack offenbart ſich ſelbſt in den kleinſten Motiven der Architektur, der Coſtüme und der Staffage. Einzelne Details, wie die polychrome Decoration der crenelirten Gartenmauer im Hintergrunde rechts, das eigenthümliche, reich gezierte Coſtüm des zum Gruſse ſich neigenden Edelmannes im Vordergrunde und die ergötzlichen Figürchen des auf den Stufen des Thronſitzes kauernden, mit einer Art Narrenkappe bedeckten Mohrenzwerges, ſowie ſeines Gegenſtückes, des hinter dem Herold luſtig fiedelnden blonden Bübchens, wird man zu bewundern nicht müde. Das Ganze iſt ein treues, farbenſattes Bild altvenezianiſcher Pracht und Herrlichkeit, welches das vollſte Intereſſe der Beſchauer nachhaltig anzuregen nicht verfehlen kann. Hoffentlich wird das Blatt von Seite unſerer Mitglieder und anderer Kunſtfreunde eine ſolche Aufnahme finden, daſs die Geſellſchaft in der Lage ſein wird, allmälig von dem ganzen, der genaueſten Kenntniſs würdigen Hauptwerke Carpaccio's eine farbige Nachbildung zu bringen.

* * *

Franz Pitner, welcher die vorliegende, wirkungsvolle Chromolithographie nach ſeiner eigenen trefflichen Aquarell-Copie hergeſtellt hat, wurde im Jahre 1826 in Wien geboren und ſollte der Laufbahn ſeines Vaters, eines höheren Staatsbeamten, ſich zuwenden. Allein der Jüngling verlieſs, ſeiner Neigung folgend, bald die Univerſität, um an der Akademie der bildenden Künſte ernſten Studien obzuliegen und warf ſich, da er frühzeitig auf den Erwerb angewieſen war, mit groſsem Erfolg auf das Porträt. In den Kreiſen der Wiener Ariſtokratie wurde er raſch beliebt und fand nicht bloſs als Porträtmaler, ſondern auch als Lehrer, namentlich der Aquarellmalerei, lohnende Beſchäftigung und freundliche Förderung. Als er 1851 eine Studienreiſe nach Venedig gemacht hatte, veranlaſste ihn das zufällige Zuſammentreffen mit mehreren Künſtlern, darunter mit dem heute ſo gefeierten Aquarelliſten Paſſini, und mit Carl Werner aus Leipzig, welcher dem jungen Kunſtgenoſſen vielfach Aufträge zuwendete, ſich ausſchlieſslich der Aquarellmalerei zu widmen und in Venedig ſeinen Aufenthalt zu nehmen. In Venedig blieb Pitner viele Jahre, machte jedoch auch längere Reiſen durch ganz Italien und verweilte lange in Florenz, Rom und Neapel, wo er, mit wirkſamen Empfehlungen der Herzogin von Berry ausgerüſtet, die freundlichſte Aufnahme und zahlreiche Beſtellungen fand. Als das Aquarell ebenſo wie das Porträt und die Miniatur von der auftauchenden Photographie zeitweilig verdrängt wurden, verlegte ſich Pitner mit Erfolg auf die Genremalerei; die beſten ſeiner Arbeiten in dieſem Fache ſind auf der Londoner Ausſtellung 1862 von der Stadt London angekauft worden. In den letzten Jahren wendete der Künſtler ſich auch der in ſtarkem Aufſchwunge begriffenen Chromolithographie zu, welcher er ſich heute faſt ausſchlieſslich widmet. Zu den einſchlägigen Arbeiten iſt Pitner durch ſeine Meiſterſchaft in der Aquarelltechnik und durch die bei Anfertigung ſeiner zahlreichen Copien nach alten Meiſtern erworbene intime Kenntniſs des Colorits, namentlich der Venezianer, beſonders befähigt; auch unſer Blatt giebt von der Treue und Gediegenheit, mit welcher Pitner ſeine Arbeiten ausführt, ein glänzendes Zeugniſs.

Oskar Berggruen.

Sitzung des Curatoriums vom 26. November 1877.

Am 26. November fand im Saale des k. k. öſterreichiſchen Muſeums für Kunſt und Induſtrie die erſte Sitzung des Curatoriums der Geſellſchaft im Vereinsjahre 1877/1878 ſtatt. Erſter Gegenſtand der Tagesordnung war die ſtatutenmäſsig vorzunehmende Neuwahl des Obmannes des Curatoriums. Da der bisherige Functionär, Herr kaiſerl. Rath Friedrich Gerold, die Verſammlung erſuchte, von einer Wiederwahl ſeiner Perſon abzuſehen, ſo muſste zu einer Neuwahl geſchritten werden. Das Scrutinium ergab, dass Se. Excellenz der Reichsfinanzminiſter Freiherr von Hofmann mit allen gegen eine Stimme zum Obmanne des Curatoriums gewählt erſchien, welches Reſultat von der Verſammlung lebhaft acclamirt wurde. Der neugewählte Obmann übernahm ſofort den Vorſitz, drückte der Verſammlung den Dank für das in ihn geſetzte Vertrauen aus, und ertheilte unter warmen Beifallsbezeugungen die Zuſicherung, daſs er ſtets bemüht ſein werde, die Intereſſen der Geſellſchaft thunlichſt zu fördern. Zur Tagesordnung übergehend, lieſs der Vorſitzende das Protokoll der früheren Sitzung verleſen, welches an-

ftandslos genehmigt wurde. Hierauf verlas der Obmann des Verwaltungsrathes, Herr Hofrath Ritter von Wiefer, den nachftehenden

Bericht des Verwaltungsrathes.

«Da ftatutengemäfs das Mandat fämmtlicher Mitglieder des Verwaltungsrathes, mit Ausnahme des Herrn Dr. Oskar Berggruen, welcher indefs erklärt hat, fich ebenfalls der Neuwahl zu unterziehen, zu Ende des Vereinsjahres 1877 erlofchen ift, fo wäre es dem abtretenden Verwaltungsrathe fehr erwünfcht gewefen, dem Curatorium einen vollftändigen Rechnungsabfchlufs vorlegen zu können. Allein nach der Organifation des gefellfchaftlichen Gefchäftsbetriebes und im Hinblick auf die Verrechnung mit der Generalagentur in Leipzig, fowie mit den anderen Agenten läfst fich eine ziffermäfsig genaue Aufftellung erft nach Abfchlufs des Solarjahres anfertigen. Der Verwaltungsrath beehrt fich daher vorläufig blofs die Mittheilung zu machen, dafs nach den bisherigen Ergebniffen zwar mit Grund gewärtigt werden kann, dafs die Ausgaben fowol für die ordentlichen als auch für die aufserordentlichen Publikationen in den Einnahmen ihre Deckung finden werden, dafs jedoch die abfolute Ziffer der Einnahmen wie der Ausgaben gegen das Vorjahr wahrfcheinlich eine Verringerung aufweifen dürfte. Der Grund diefer Erfcheinungen ift fo naheliegend und die ungünftige Gefchäftslage nicht blofs des deutfchen Kunfthandels, fondern auch des deutfchen Buchhandels ift fo bekannt, dafs der Verwaltungsrath einen Commentar zu diesen unliebfamen Verhältniffen zu bieten wohl unterlaffen kann, und vielmehr die Genugthuung darüber ausfprechen darf, dafs unfere Gefellfchaft, trotz der allgemeinen Ungunft der Zeit und der allerwärts faft epidemifch gewordenen Scheu vor Luxusausgaben, schliefslich nicht blofs ein Deficit vermieden, fondern auch, wie fpäter nachgewiefen werden wird, eine fehr erhebliche Steigerung ihres Vermögens aufzuweifen hat.

Die Erwerbung der Kupferdruckerei, welche im letzten Berichte befprochen wurde, hat fich nicht blofs in künftlerifcher, fondern auch in materieller Beziehung als eine durchaus vortheilhafte Mafsnahme erwiefen. Es ift der Gefellfchaft dadurch möglich geworden, alle Drucke mit grofser Sorgfalt und Gleichförmigkeit herzuftellen, und die Leiftungen der Druckerei haben eine folche Anerkennung gefunden, dafs Aufträge zur Herftellung von Drucken von namhaften in- und ausländifchen Verlegern, u. A. von der «Gazette des Beaux-Arts« in Paris, von den Firmen Sijthoff in Leyden, Seemann in Leipzig, Kaefer in München und Gerold in Wien einliefen, die zur vollften Zufriedenheit der betreffenden Künftler und Befteller ausgeführt wurden. Die vermehrten auswärtigen Aufträge haben die Nothwendigkeit der Anfchaffung einer vierten (kleineren) Preffe herbeigeführt, welche aus dem bisherigen Erträgniffe der Kupferdruckerei bezahlt werden konnte. Auch bezüglich der Druckerei konnte derzeit die Rechnung nicht abgefchloffen werden; doch ift fchon jetzt als gewifs anzufehen, dafs fich das Erträgnifs der bisherigen achtmonatlichen Betriebsdauer, felbft nach Abfchreibung der Zinfen des inveftirten Kapitals, auf beiläufig 900 fl. belaufen werde. Demnach erfcheinen alle Zwecke, behufs welcher der Verwaltungsrath dem Curatorium die Erwerbung der vormals Kaefer'fchen Kupferdruckerei anrieth: Erhaltung dieser mufterhaft eingerichteten Anftalt im Inlande, Herftellung wahrhaft künftlerifcher Drucke für die Gefellfchaft und für auswärtige Kunftverleger und Erzielung eines entfprechenden Erträgniffes, in erfreulicher Weife als erreicht.

Der Verwaltungsrath war, nach Lösung des Vertrages mit Herrn J. P. Kaefer, in der Lage, den Vertrieb der gefellfchaftlichen Publikationen im Kunfthandel felbft in die Hand zu nehmen. Ueber die Refultate läfst fich noch kein Urtheil abgeben, da die eigentliche Verkaufssaison kaum begonnen hat; doch verdient erwähnt zu werden, dass ein für die Gefellfchaft vor mehreren Wochen gewonnener Reifender bereits Publikationen in einem nicht ganz unerheblichen Betrage abgefetzt hat. Die abgefonderte Ausgabe der von uns publicirten «Meifterwerke der chriftlichen Kunft» hat leider nicht den gehofften Erfolg aufzuweifen; günftiger ift die veranftaltete Volksausgabe von Führich's «Verlornem Sohn» aufgenommen worden, welche namentlich auf dem Weihnachtsmarkte guten Abfatz finden dürfte.

Um den Vertrieb der gefellfchaftlichen Publikationen im Kunfthandel zu fördern, hat der Verwaltungsrath den vorliegenden Verlagskatalog anfertigen laffen, der nun auf üblichem Wege zur Vertheilung gelangt. Diefer Katalog enthält nicht blofs die bereits ausgegebenen, fondern auch die in der Ausführung begriffenen Publikationen und bietet ein ficherlich nicht unerfreuliches Bild der Thätigkeit unferer Gefellfchaft während ihres kurzen Beftehens dar.

Die Publikationen, welche für die Folgezeit von dem Verwaltungsrathe vorbereitet werden, haben während des abgelaufenen Gefchäftsjahres fehr erhebliche und willkommene Fortfchritte gemacht. Prof. Jacoby's Stich der «Schule von Athen» ift, wie das

Curatorium aus dem heute vorliegenden Probedrucke erſehen wolle, ſoweit vorgeſchritten, daſs die Vollendung dieſes Blattes in der erſten Hälfte des Jahres 1879 wohl gewärtigt werden kann. Da der Druck der Auflage bei der groſsen Sorgfalt, welche dieſem Blatte gewidmet werden muſs, faſt ein volles Jahr in Anſpruch nehmen wird, obgleich zwei Drucker gleichzeitig und ausſchlieſslich bei dieſer Platte zur Verwendung gelangen werden, ſo kann die «Schule von Athen« zwar für das Vereinsjahr 1879/80, aber erſt gegen Schluſs deſſelben, zur Ausgabe kommen. Sonnenleiter's Stich nach Rubens' «Venusfeſt» iſt dermaſsen vorgeſchritten, daſs er in weniger als einem Jahre vollendet werden dürfte; die Publikation dieſes ſchönen Blattes, welches ſchon in dem Stadium, den der vorliegende Probedruck aufweiſt, auf der diesjährigen Rubens-Ausſtellung in Antwerpen, gelegentlich der dortigen Jubelfeier, groſse und verdiente Anerkennung gefunden hat, iſt für das Vereinsjahr 1878/79 in Ausſicht genommen. Die bevorſtehende Vollendung dieſer beiden Hauptblätter wird dem neu zu wählenden Verwaltungsrathe Anlaſs geben, zur Beſtellung eines neuen Blattes von groſser Bedeutung zu ſchreiten, damit das Intereſſe an unſeren künftigen Publikationen ungeſchwächt erhalten bleibe.

Auch die anderweitigen Publikationen der Geſellſchaft haben im abgelaufenen Geſchäftsjahre groſse Fortſchritte gemacht, ſodass der Verwaltungsrath in der Lage iſt, die nachſtehenden Blätter, als:

1) «Ganymed«, nach Correggio, geſtochen von Wagenmann,
2) «Die Familie van Eyck«, nach Gonzales Coques, geſtochen von Doby,
3) «Die Liebeswerbung«, nach Metzu, geſtochen von Rauſcher,
4) «Das Kegelwerfen«, nach A. van Oſtade, in Farbenholzſchnitt ausgeführt von Paar,
5) «Weibliches Portrait«, nach Rembrandt, geſtochen von Doris Raab,
6) «Milchmädchen«, nach Goya, radirt von Rajon,
7) «Männliches Portrait«, nach Frans Hals, radirt von Rajon,
8) «Selbſtportrait Murillo's«, radirt von Rajon,
9) Mehrere Medaillonbilder von Prof. Eiſenmenger im k. k. öſterreichischen Muſeum für Kunſt und Induſtrie, in Holzſchnitt von Prof. Bürkner,

ganz vollendet vorlegen zu können.

Von den nachſtehenden Blättern, und zwar:

1) «Zigeunermadonna«, nach Tizian, Stich von Prof. Raab,
2) «Judith«, nach Paul Veroneſe, Stich von Lindner,
3) «Anbetung der Hirten«, nach Bronzino, Stich von Schmidt,
4) Portrait (Kaufmann Gyzen) nach Holbein, Stich von Eilers, liegen Aetzdrucke vor, welche das Beſte erwarten laſſen. Auch ſei erwähnt, daſs die rühmlichſt bekannten Pariſer Aquafortiſten, Rajon und Greux, dann der durch die ſchönen, kürzlich von Seemann publicirten Reproduktionen von Werken alter Meiſter in der Staedel'ſchen Galerie zu Frankfurt am Main bewährte Kupferſtecher und Aquafortiſt Eiſſenhardt in Frankfurt a/M. ſich heuer im Auftrage unſerer Geſellſchaft in Wien und Budapeſt aufgehalten haben, um eine Anzahl von Meiſterwerken des Belvedere und der Eſterházy-Galerie zu radiren, und daſs deren Arbeiten im nächſten Geſchäftsjahre abgeliefert ſein werden.

Es wird dem Curatorium nicht entgangen ſein, daſs ein erheblicher Theil der vollendeten und in Angriff genommenen Blätter der Eſterházy-Galerie entſtammen. In der That lag es in der Abſicht des Verwaltungsrathes, dieſe intereſſante Publikation thunlichſt zu beſchleunigen, und zwar nicht bloſs aus materiellen Gründen, ſondern auch um die Leiſtungsfähigkeit der Geſellſchaft zu bewähren. Im Einvernehmen mit dem ungariſchen Landesvereine für bildende Kunſt wurde die Anzahl der zu publicirenden Blätter — theils Stiche, theils Radirungen — auf 54 feſtgeſtellt, von denen 14 bereits vollendet und 20 bereits in Ausführung begriffen ſind; auſserdem werden mindeſtens 20, theils mit dem Grabſtichel, theils mit der Radirnadel ausgeführte, gröſsere und kleinere Illuſtrationen in den Text eingedruckt werden. Die Abfaſſung des Textes haben die Kunſtſchriftſteller Oskar Berggruen in Wien und Carl von Pulszky in Budapeſt übernommen; die techniſche Herſtellung des Werkes erfolgt in der kaiſ. Hof- und Staatsdruckerei, dann in der Kupferdruckerei der Geſellſchaft, und wird in Bezug auf die Ausſtattung den hohen Anforderungen, welche man heutzutage an eine derartige Prachtausgabe ſtellt, ſicherlich vollauf entſprechen. Bei der Auswahl der zu publicirenden Bilder wurde keines übergangen, das ein allgemein künſtleriſches, oder ſpeciell kunſthiſtoriſches Intereſſe darbot, und es kann wohl behauptet werden, daſs bisher noch keine bedeutende öffentliche Galerie ſo vollſtändig publicirt worden iſt, wie es bei der ungariſchen Landes-Gemälde-Galerie in Kürze der Fall ſein wird.

Die ſämmtlichen, im Vorſtehenden angeführten vollendeten Blätter ſind, bis auf wenige unbedeutende Reſte, bereits be

zahlt; für die «Schule von Athen« und für das «Venusfest« haben so erhebliche Vorauszahlungen stattgefunden, dass der Rest im Verhältnisse zum Werthe der Platten kaum mehr in Betracht kommt; ausserdem sind auf fast alle in der Ausführung begriffenen Blätter Vorschüsse geleistet worden, welche zum Theil bedeutend sind. Der Besitz dieser, theils gänzlich, theils in erheblichem Verhältnisse bezahlten Platten, deren Verwerthung erst in späterer Zeit erfolgen wird, involvirt selbstverständlich eine sehr beträchtliche Vermehrung des gesellschaftlichen Vermögens. Wenngleich diese Vermehrung derzeit gleichsam noch latent ist, und erst in den nächsten Jahren, bei Ausgabe der vorbereiteten Platten, frei wird und ihre Wirkungen äussert: so kann der Verwaltungsrath doch nicht umhin, diesen für die richtige Beurtheilung der Verhältnisse unserer Gesellschaft so wichtigen Umstand besonders zu betonen.

Was die für das laufende Jahr 1877/78 bestimmten Publikationen anbelangt, so sind dieselben fast durchweg bereits in der ganzen Auflage gedruckt und liegen zur Ansicht vor. Der Farbendruck von Pitner, nach Carpaccio, wurde bereits zu Beginn des Vereinsjahres ausgegeben. Gegenüber dem Umstande, dass bisher grössere Blätter blos durch den Stich oder die Radirung reproducirt wurden, erscheint diese Chromolithographie nach einem bedeutenden Bilde des altvenezianischen Meisters wohl als eine Neuerung; allein der Verwaltungsrath glaubte die statutarische Bestimmung, wonach auch von der Chromolithographie bei den gesellschaftlichen Reproduktionen Gebrauch zu machen sei, endlich realisiren zu sollen. Die Aufnahme des erwähnten Farbendruckes Seitens der Mitglieder und des Publikums wird nun einen Anhaltspunkt zur Beurtheilung der Frage bieten, ob auch in der Folge von der Chromolithographie Gebrauch zu machen, und ob insbesondere die Reproduktion des ganzen Cyclus von Bildern, dem das besprochene Blatt angehört, in's Auge zu fassen sei, oder nicht. Zu Weihnachten 1877 wird ein Albumheft ausgegeben werden, welches folgende Blätter: «Wilhelm Tell«, nach Kaulbach, gestochen von Martin; «Romeo und Julie«, nach Kaulbach, gestochen von Leemann; «landschaftliche Original-Radirungen«, von Dücker und Marak; «Thierstück«, von Voltz, radirt von Riegel und das «Portrait des Kaisers Leopold II.«, gestochen von Prof. L. Jacoby, enthält. Im Jahre 1878 gelangt ein Heft des Galeriewerkes, den Stich von Burger, nach Palma Vecchio's «Violante« im Belvedere, enthaltend, zur Ausgabe, und beabsichtigt der Verwaltungsrath überdies die vorliegenden zwei reizenden weiblichen Studienköpfe, welche Hans Meyer in Italien nach der Natur gestochen hat, unter die Mitglieder zu vertheilen.

Das im Jahr 1878 zu publicirende Heft der Esterházy-Galerie wird folgende Blätter: «Liebeswerbung«, nach Metzu, gestochen von Rauscher; Selbstportrait von Murillo, radirt von Rajon; Männliches Portrait von Hals, radirt von Rajon; «Milchmädchen«, nach Goya, radirt von Rajon, enthalten; das nächste Heft der Esterházy-Galerie bringt den Stich Doby's nach der Portraitgruppe von Gonzales Coques. Die bisherigen Erfahrungen und der Umstand, dass die Gesellschaft jetzt nicht blos ausserhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie weit mehr Mitglieder besitzt, als innerhalb derselben, sondern auch auf dem Wege des Kunsthandels im Auslande den grössten Theil ihres Absatzes erzielt, dürften einige Aenderungen der Statuten erforderlich erscheinen lassen. Von der Stellung der betreffenden Anträge wird jedoch derzeit abgesehen, um dem neu zu wählenden Verwaltungsrathe nicht vorzugreifen.

Zum Schlusse sei erwähnt, dass der Verwaltungsrath die Publikationen der Gesellschaft mehrseitig mit dem vollsten Erfolge zur Ausstellung gebracht hat. Abgesehen von der fortlaufenden Ausstellung derselben im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien, hat der Verwaltungsrath im Jahre 1877 die Ausstellungen zu Leitmeritz in Böhmen und St. Louis in den Vereinigten Staaten auf Ersuchen der betreffenden Commissionen beschickt, und den Publikationen wurde allseitig die ehrenvollste Anerkennung zu Theil. In St. Louis wurde der Gesellschaft die höchste Auszeichnung des Ehrendiploms zuerkannt und dessen Uebersendung brieflich angezeigt. Die gelegentlich des Rubens-Jubiläums in Antwerpen von der dortigen Municipalität veranstaltete Ausstellung hat der Verwaltungsrath mit allen Publikationen der Gesellschaft nach dem grossen flämischen Meister beschickt. Dieselben wurden in dem officiellen Ausstellungskatalog «L'oeuvre de P. P. Rubens 1577—1877« aufgenommen, und hat die betreffende Commission der Académie d'Archéologie de Belgique in ihrem Dankschreiben sich über den Charakter der Publikationen und den Grad ihrer Vollendung in der schmeichelhaftesten Weise ausgesprochen.»

Nach Verlesung dieses Berichtes stellt Herr Dr. Wibiral den Antrag: «dem abtretenden Verwaltungsrathe für dessen verdienstvolles und erfolgreiches Wirken im Interesse der Gesellschaft den Dank des Curatoriums durch Erheben von den Sitzen

auszudrücken.» Diesem Antrage wird von den anwesenden Curatoren, insoweit sie nicht dem Verwaltungsrathe angehören, Folge gegeben. Hierauf regt Herr Dr. Wibiral, an die Stelle des Berichtes anknüpfend, worin unter Hinweis auf die bevorstehende Vollendung der «Schule von Athen» und des «Venusfestes» die Nothwendigkeit der Bestellung eines neuen bedeutenden Blattes betont wird, die Frage an, ob nicht sofort mit Herrn Prof. Jacoby wegen Uebernahme eines hervorragenden Blattes für die Gesellschaft in Verhandlung zu treten sei. Insbesondere weist Herr Dr. Wibiral auf das von Prof. Jacoby nach dem unter dem Namen der Vermälung Alexander's d. Gr. mit der Roxane berühmten Frescogemälde des Soddoma in der Villa Farnesina zu Rom hergestellte Aquarell hin, welches auf der Wiener Weltausstellung 1873 und auf der historischen Ausstellung der Wiener Akademie der bildenden Künste so grosse und verdiente Anerkennung gefunden hat, und empfiehlt die Bestellung dieses Blattes. Nach einer längeren Debatte, an welcher sich Sr. Excellenz Freiherr von Hofmann, Herr kaiserl. Rath Gerold, Herr Gustav Figdor, Herr Josef Hoffmann, Herr Hofrath v. Wieser und der Antragsteller betheiligten, und nachdem Prof. Jacoby die Erklärung abgegeben hatte, dass er eine neue Verpflichtung gegen die Gesellschaft keinesfalls vor Erfüllung der früheren eingehen wolle, im Uebrigen aber nach Vollendung der «Schule von Athen» nicht anderweitig in Verhandlungen treten werde, als bis der Verwaltungsrath der Gesellschaft Gelegenheit gehabt haben würde, sich wegen einer neuen Bestellung zu äussern, wird beschlossen, dass der neu zu wählende Verwaltungsrath den Antrag des Herrn Dr. Wibiral, betreffend die Bestellung des erwähnten Stiches nach Soddoma bei Prof. Jacoby, nach Anhörung der kunstwissenschaftlichen Commission in Erwägung ziehen und darüber dem Curatorium einen Vorschlag erstatten möge.

Der Obmann des Verwaltungsrathes theilt hierauf mit, dass das von der Gesellschaft aus freiwilligen Beiträgen für die Votivkirche in Wien gestiftete Glasgemälde bereits vollendet sei, und dass Herr Oberbaurath Ritter von Ferstel, als Bauleiter, das Curatorium zur Besichtigung des Fensters sowie der gesammten künstlerischen Ausschmückung der Kirche einlade. Das Curatorium beschliesst, von der Einladung dankend Gebrauch zu machen. Nach Verlesung einer Zuschrift des Herrn Custos Schaeffer, worin derselbe erklärt, wegen Geschäftsüberbürdung eine eventuelle Wiederwahl in den Verwaltungsrath nicht annehmen zu können, wird zur Neuwahl des Verwaltungsrathes geschritten. Das Scrutinium ergab, dass die Herren Dr. Oskar Berggruen, Prof. A. Eisenmenger, Oberst von Friedel, Prof. Jacoby, Hofrath v. Wieser wiedergewählt, die Herren Banquier Gustav Frigdor und Prof. G. Niemann neugewählt wurden.

Die anwesenden Curatoren besichtigten hierauf eingehend die ausgestellten, im Vorstehenden erwähnten Probedrucke und es erfolgte sodann der Schluss der Sitzung.

Kleine Mittheilungen.

Verlags-Katalog der Gesellschaft. Zur Erleichterung des Verkehrs im Kunsthandel wurde von dem Secretariate der Gesellschaft ein Verlags-Katalog angefertigt, welcher die bereits ausgegebenen, sowie die in der Ausführung begriffenen Publikationen der Gesellschaft nebst der Preisangabe umfasst. Der Katalog zerfällt in drei Abtheilungen: Reproductionen nach alten Meistern, nach modernen, und Sammelwerke. Alle Rubriken gewähren, wenn man die kurze Zeit des Bestehens der Gesellschaft in Betracht zieht, ein stattliches und erfreuliches Bild ihrer Thätigkeit; es gibt fast keine Schule der älteren Zeit und keine bedeutende moderne Richtung, die nicht in ihren Hauptvertretern repräsentirt wäre. Uebrigens ist es selbstverständlich, dass manche grosse Unternehmungen der Gesellschaft erst in ihren Anfängen hervortreten, wie: die Publikation der ungarischen Landes-Galerie und der Schack'schen Galerie in München. Bemerkenswerth ist auch die grosse Anzahl von reproducirenden Künstlern, deren Zusammenwirken die Bewältigung des gebotenen Materials in so kurzer Zeit ermöglicht hat. Nicht nur in Oesterreich und Deutschland, sondern auch in Frankreich wurden die besten Kräfte angeworben, um die Reproductionen in thunlichster Vollkommenheit herzustellen. Der Verlags-Katalog der Gesellschaft wird allen Kunstfreunden und Kunsthändlern auf Verlangen unentgeltlich zugemittelt.

* **„Zum Ruhme Oesterreichs."** Diesen Titel hat der bekannte Historienmaler Carl Geiger in Wien einer von ihm gestochenen Original-Composition gegeben, welche eine Erinnerung an die bedeutendsten Dichter und Künstler Oesterreichs zu bieten bezweckt. Auf dem Blatte gruppiren sich um die Idealfigur der Austria in gelungener Porträtähnlichkeit die Heroen des österreichischen Geisteslebens; wir gewahren unter ihnen Mozart, Haydn und Beethoven, dann Grillparzer, Lenau und Anastasius Grün, Raphael Donner, Schmutzer, Führich und Rahl sowie andere berühmte Künstler. Alle Exemplare des grossen Blattes (56×40 Cm.) sind auf chinesischem Papiere in der Druckerei unserer Gesellschaft sorgfältig hergestellt worden und nimmt unsere Kanzlei Bestellungen auf diesen vom Künstler selbst herausgegebenen Stich entgegen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

VI. Jahrgang.
№ 2.

30. Januar.
1878.

MITTHEILUNGEN DER



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST."

Beiträge
u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien VI., Magdalenenstrasse 26 zu richten.

Inserate
à 40 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Inhalt: Ordentliche Publikationen. — Zwei Cartons von Kaulbach. — Original-Radirungen. — Kleine Mittheilungen. — Inserate.

Ordentliche Publikationen.

Galeriewerk älterer Meifter. Lieferung IX.

„Violante" von *Palma Vecchio*, geftochen von *J. Burger.*

Wie die kunfthiftorifche Forfchung das böfe Weib Dürer's aus der Gefchichte verbannt hat, fo hat fie auch mit rauher Hand die fchöne Mythe zerftört, welche den Venezianer Jacopo Palma umfpann und ihn zum glücklichen Vater der weltberühmten drei Grazien machte, die zu den koftbarften Befitzthümern der Dresdener Galerie gehören. Die ganze Reihe der herrlichen Frauenbilder, unter denen die «Violante» des Wiener Belvedere wohl den Preis verdient, ift für uns eine ebenfo lange Kette ungelöfter Räthfel. Wir wiffen nicht, in welchen Beziehungen der Maler zu ihnen ftand, wir wiffen nicht, ob wir Portraits vornehmer Damen oder nur idealifirte Modellfchönheiten vor uns haben — nur fo viel ift für uns ficher, dafs die Frauen des Palma Vecchio typifch für ihre Zeit find und uns das zuverläffigfte culturhiftorifche Material zur Beurtheilung derzeitiger Damenmoden und des herrfchenden üppigen Gefchmacks an die Hand geben.

Ift doch das goldig fchimmernde, feidenglatte Haar, welches all die fchönen Frauenköpfe des Malers fchmückt, ein Product raffinirter Toilettenkunft, der arte biondeggiante, die von den venezianifchen Frauen gleichwie von den Damen des kaiferlichen Roms mit vollendeter Meifterfchaft geübt wurde. Vittore Carpaccio zeigt uns auf einem lieblichen Genrebilde des Mufeo Correr in Venedig zwei Frauen auf einen Balkon fitzend, das Haupt mit der Solana, einem breitkrämpigen Hute ohne Boden, bedeckt, um die lang herabwallenden, mit dem geheimnifsvollen Färbemittel gefalbten Haare an der Sonne fchneller zu trocknen. Carpaccio war aus der Schule des Bellini hervorgegangen, und fchon er machte die erften Verfuche, die Schönheit des Weibes aus der transcendentalen, fchwärmerifchen Verklärung, die fie durch Giovanni Bellini erfahren, in die finnliche Wirklichkeit hinabzuziehen. Er bekleidete die Heiligen der Kirche mit prachtvollen Gewändern, die fich in breiten, majeftätifchen Falten ergoffen. Als der junge Giacomo Palma aus der Heimath — er war um das Jahr 1480 in dem Flecken Serinalta bei Bergamo geboren — nach Venedig kam, ftand Carpaccio auf der Höhe feines Ruhms. An ihn, welcher dem jungen Bergamasken im Vergleich zu dem ehrwürdigen Bellini als der Modernere erfcheinen mochte, fcheint fich Palma angefchloffen zu haben. Daneben blieb auch der ernftere Cima da Conegliano nicht ohne Einflufs auf ihn. Im Allgemeinen verleugnet er nirgends feine Herkunft aus dem bellinesken Kreife, wiewohl fich ein beftimmtes Verhältnifs zu einem der tonangebenden Meifter Venedigs nicht nachweifen läfst.

Wenn Palma der Aeltere unter den venezianifchen Malern der reifften Blüthe

nach Tizian und Giorgione als der dritte zugleich mit Paolo Veronefe genannt wird, fo verdankt er diefe Auszeichnung nicht feinen grofsen religiöfen Gemälden, fondern eben jenen blonden Frauenbildern, die der Meifter vielleicht in den Stunden der Mufse fchuf. Ihm fehlte einerfeits die dramatifche Kraft und die Würde Tizian's, andererfeits die fouveräne Beherrfchung der gefammten Farbenfcala, wie fie Giorgione zu eigen war. Nur einmal gelang es ihm bei Behandlung eines religiöfen Stoffes die Würde und die Grofsartigkeit Tizian's zu erreichen, als er für die Artilleriften Venedigs ihre Schutzpatronin, die heilige Barbara, in Sta. Maria Formofa malte. Hier ift königliche Majeftät mit echt jungfräulicher Anmuth zu einer fo innigen Harmonie verfchmolzen, dafs der Maler in diefer feiner reifften Schöpfung dicht an die Seite Tizian's rückt.

Obwohl der Künftler niemals, foweit es fich nachweifen läfst, einen Auftrag von Seiten der Republik Venedig erhielt, fcheint er dennoch nie in Verlegenheit um Aufträge gewefen zu fein. Die Zahl der von feiner Hand erhaltenen Portraits verfchwindet gegen die Menge von Altarbildern, die theils noch exiftiren, theils der Ueberlieferung nach von ihm gemalt worden find. So wiffen wir, dafs er für die edlen venezianifchen Häufer der Priuli und Cornaro arbeitete und in ihren Paläften auch zeitweilig wohnte. In der Kenntnifs feiner weiteren Lebensumftände aber find wir auf zwei Documente befchränkt. Das eine ift fein Teftament, das andere ein Verzeichnifs feines Nachlaffes. Es war am 28. Juli 1528, als der Maler, wie es in dem Documente heifst, bei gefundem Geifte und Verftande, aber fehr krank am Körper, in Gegenwart zweier Zeugen feine letztwilligen Verfügungen traf. Aus ihnen geht hervor, dafs er unverheirathet oder doch kinderlos war, dafs er fich in günftigen Vermögensverhältniffen befand und in Folge deffen reichliche Legate machen konnte. Kirchen, Hofpitäler und Corporationen wurden von ihm gut bedacht, während der Hauptttheil feines Vermögens den Kindern feines verftorbenen Bruders zufallen follte. Wenige Tage darauf ftarb er, in der Fülle der Kraft, inmitten zahlreicher Entwürfe. Das läfst fich buchftäblich nachweifen. Denn wir befitzen — und das ift das zweite Document — eine Aufnahme feines Nachlafs-Inventars, die das Datum des 8. Auguft trägt. Darin werden nicht weniger als 44 mehr oder minder fertige Bilder und Skizzen namhaft gemacht, unter denen fich auch fechs Frauenbildniffe befinden. Wenn der Angabe Vafari's, dafs Palma im Alter von 48 Jahren geftorben, zu trauen ift, fo wäre demnach, wie oben angegeben, feine Geburt um 1480 feftzufetzen. Vafari's Angabe wird übrigens dadurch unterftützt, dafs die früheften Bilder des Künftlers, wie mit Sicherheit angenommen werden kann, um 1500 entftanden find.

Den reichften Schatz von Palma'fchen Frauenbildern befitzt die k. k. Galerie im Schlofs Belvedere zu Wien. Sie ftammen alle aus der herrlichen Sammlung meift venezianifcher Bilder, welche der Erzherzog Leopold Wilhelm während feiner Verwaltung der fpanifchen Niederlande (1646—1656) mit Hilfe David Teniers d. J. anlegte; die Perle diefer und vielleicht aller Frauenbildniffe Palma's, die fogenannte «Violante», wird diesmal den Mitgliedern der «Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft» in einer trefflichen Nachbildung von J. Burger* geboten. Von dem Veilchen, das hinter dem Saume des feingefälteten Hemdes hervorblickt, hat die holde Schönheit den poetifchen Namen erhalten, der im Uebrigen zu dem ftolzen, vornehmen Gefichtsausdrucke wenig pafst. Wer fie war, wie fie in Wirklichkeit fich nannte, wiffen wir nicht; nur fcheint uns unzweifelhaft, dafs wir ein etwas idealifirtes Portrait einer edlen Tochter der adriatifchen Königin vor uns haben. Es ift keines von jenen träumerifchen, finnlichen, genufsfrohen Gefchöpfen, wie fie uns in dem feurigen Trio des Dresdener Bildes oder in den blauäugigen Mädchen der Berliner Galerie aus des Meifters letzter Zeit entgegentreten. Aus den edlen Zügen fpricht ein reges geiftiges Leben, nicht jene «phlegmatifche Complexion», die fonft für die Frauenbildniffe Palma's und wohl auch für den Künftler felbft charakteriftifch ift. Es ift ein Werk aus feiner beften Zeit, als die Formen noch nicht unter fleifchiger Fülle, unter einem «fchwimmenden Duft» verfchwanden, als er jenen Schmelz, jene leuchtende Durchfichtigkeit in der Behandlung des Fleifches erreicht hatte, die feine eigentliche Domaine ausmachte und in der ihm von feinen gröfseren Zeitgenoffen weder Giorgione noch Tizian gleichkamen. Adolf Rofenberg.

Album-Heft XII.

Kaiser Leopold I.

Porträtftich von Louis Jacoby, nach Chriftof Lauch.

Für die gediegene und prachtvoll ausgeftattete Feftfchrift**, die Prof. v. Lützow

* Bezüglich des Stechers verweifen wir auf die Notiz zu dem Stiche des Künftlers nach Mieris in den «Mitth. d. G. f. v. K.» 1876.

** Gefchichte der kaif. kön. Akademie der bildenden Künfte von Carl von Lützow. Wien Carl Gerold's Sohn 1877.

im Auftrage der Wiener Akademie der bildenden Künſte gelegentlich der Eröffnung des neuen Akademie-Palaſtes im Jahre 1877 veröffentlichte, hat Prof. Jacoby das vorliegende Porträt des Kaiſers Leopold I. geſtochen, welches wir, Dank der Freundlichkeit der Akademie und der ihr vorgeſetzten Staatsbehörde, unſeren Mitgliedern zu bieten in der Lage ſind. Als unmittelbare Vorlage zu ſeinem meiſterhaften Stiche hat Prof. Jacoby ein im Beſitze der Stadt Wien befindliches, von Chriſtof Lauch, einem 1647 gebornen und gegen 1730 als kaiſ. Galerie-Inſpector und Kammermaler der Kaiſerin Eleonore verſtorbenen Wiener Porträtiſten, nicht ſehr glücklich gearbeitetes Bildniſs des Kaiſers in ganzer Figur benützt; daneben hat der Künſtler andere gleichzeitige Porträts zu Rathe gezogen, um die gröſstmögliche Aehnlichkeit zu erzielen. Bezeichnend für die künſtleriſche Feinheit und für das Stilgefühl, mit welchem Jacoby zu Werke ging, iſt der Umſtand, daſs er die Anordnung des Stiches und einzelne Details, beiſpielsweiſe Rahmen und Wappen, faſt genau ſo entwarf, wie ſie ein Schabkunſtblatt von Chriſtof Weigl aus der Zeit des Kaiſers, das nachträglich aufgefunden wurde, aufweiſt. Dieſes Blatt Jacoby's ſteht in Bezug auf Geſchmack und techniſche Vollendung den beſten Arbeiten aus der Blüthezeit des franzöſiſchen Porträtſtiches nicht nach; die Porträtähnlichkeit und die energiſche Charakteriſirung der dargeſtellten Perſönlichkeit, ein Verdienſt des Stechers und nicht des Malers, laſſen nichts zu wünſchen übrig. Mit gleicher Meiſterſchaft hat der Künſtler für dieſelbe Feſtſchrift das Porträt von Jacob Schmutzer, dem eigentlichen Begründer der Schule für den Kupferſtich an der Wiener Akademie, welcher Jacoby jetzt vorſteht, geſtochen; auch dieſes Blatt hoffen wir in Kürze bringen zu können. Eine ausführliche Biographie Jacoby's bleibt für den nahen Zeitpunkt der Veröffentlichung ſeines Hauptwerkes, des der Vollendung entgegenreifenden Stiches der »Schule von Athen«, vorbehalten. O. B.

Zwei Cartons von Kaulbach.

»Wilhelm Tell«, geſtochen von *E. Martin*. — »Romeo und Julie«, geſtochen von *R. Leemann*.

Die beiden Cartons des berühmten Münchener Meiſters, welche wir in recht gelungenen Nachbildungen bringen, gehören jener, in Deutſchland vornehmlich durch Kaulbach beliebt gewordenen Richtung an, die wohl am beſten charakteriſirt wird, wenn man ſie als »höhere« Illuſtration bezeichnet. Selbſtverſtändlich ſoll das von uns gewählte Epitheton nicht eine Gradation in dem künſtleriſchen Werthe bedeuten, da wir keineswegs verkennen, daſs oft in einer kleinen, ganz anſpruchslos auftretenden Zeichnung für den Holzſchnitt viel mehr wahre Kunſt ſteckt, als in gar manchem prätentiöſen Carton, welcher in gewaltigem Format irgend einer unſerer landläufigen photographirten »Galerien« einverleibt wird; wir nehmen vielmehr das Wort in jenem von Ironie nicht freien Sinne, welcher den häufig genug bloſs affectirten literariſchen Anſtrich der »gebildeten« Kreiſe treffen ſoll. Für dieſe, leider nur zu verbreitete und beliebte Art von Illuſtrationen iſt Kaulbach von hervorragendſter Bedeutung; ja, man kann ſagen, daſs »Göthe's Frauengeſtalten«, die er im Jahre 1860 zu veröffentlichen begann, das eigentliche Vorbild der »Galerien« aus Werken berühmter Dichter wurden, mit denen in Deutſchland jetzt unternehmende Verleger ſogar das dankbare Publicum der Romanſchriftſteller beglücken. Kaulbach iſt der erſte Künſtler von kunſtgeſchichtlicher Bedeutung geweſen, der für die Maſchine des Photographen arbeitete und Cartons im Hinblick auf die photographiſche Vervielfältigung ſchuf; wenn die zu ſo hoher Ehre gelangte Maſchine am Ende übermüthig wurde und eine Anzahl von »Künſtlern« zeugte, deren Werke kaum der Vervielfältigung durch die Maſchine werth ſind, ſo hat Kaulbach das nicht zu verantworten. Seine Arbeiten dieſer Art, ſo verſchieden auch ihr geiſtiger Inhalt iſt und ſo ſcharfen Widerſpruch ſie zum Theil mit Recht erfahren haben, bleiben immerhin noch dermaſsen intereſſant und werthvoll, daſs an ſie ſelbſt eine eigentlich künſtleriſche Reproduction mit Recht gewendet werden darf.

Wilhelm von Kaulbach's Lebensgang und künſtleriſche Wirkſamkeit ſind noch ſo friſch im Gedächtniſſe der Mitlebenden, daſs dieſe Blätter ihre Beſtimmung erfüllen, wenn ſie bloſs an die bedeutendſten Momente erinnern. Im Jahre 1805 zu Arolſen, der »Hauptſtadt« des Fürſtenthums Waldeck, geboren, wo ſein Vater, gleich dem Albrecht Dürer's, das Goldſchmiedgewerbe betrieb, kam er, nach einer nichts weniger als fröh-

lich durchlebten Jugendzeit 1821 an die Düsseldorfer Akademie, wo er sich an Cornelius anschlofs und bald als dessen begabtester Schüler galt. Noch in Düsseldorf begann er mit der Composition des berühmt gewordenen »Narrenhauses« und der zwei Blätter zum »Verbrecher aus verlorener Ehre«, Stoffe, welche bei einem ganz jungen Menschen* Wunder nehmen und die angeborne analytische, ja corrosive Natur des Kaulbach'schen Geistes und Witzes am besten kennzeichnen. Als Cornelius 1825 nach München zog, blieb Kaulbach noch einige Zeit in Düsseldorf, folgte aber seinem Meister schon 1826 in Folge eines Streites mit einem Mitschüler und betheiligte sich an den monumentalen Arbeiten, welche auf Befehl König Ludwig's I. von Cornelius und seiner Schule ausgeführt wurden. Die Bilder, mit denen er die Gemächer der Königin im »Neuen Königsbau« schmückte, bestanden, nach den Ideen des Königs, aus Compositionen zu Klopstock, Göthe und Wieland; doch behagten ihm die monumentale Form und Ausführung keineswegs, und er selbst soll vor seinen Genossen sich oft voll Unmuthes geäusert haben: »Ich tauge nicht für Eure monumentale Kunst!« Seinen eigenen Weg fand er erst mit dem im Jahre 1834 entstandenen Entwurf zur »Hunnenschlacht«, den er für den kunstverständigen Grafen Raczynski in Berlin als Oelgemälde ausführen sollte, der aber im Zustande cartonartiger Untermalung, in welchem er heute in der Sammlung des Grafen** zu sehen ist, entschieden die ihm zusagendste Ausführung gefunden hat. Schon in dieser Composition finden wir alle Elemente vorgebildet, welche die Kaulbach'sche Richtung charakterisiren: den gelehrten, historischen Hintergrund, die raffinirt-speculative Auffassung und die symbolisirende Tendenz, welche nachmals nur zu oft einen stark polemischen Beigeschmack erhielt; wir finden aber auch schon die spezifischen Eigenthümlichkeiten der Darstellungsweise Kaulbach's angedeutet: das »Obergeschofs«, dessen Anbringung das Bild gleichsam in einen vertikalen Vorder- und Hintergrund theilt, den eurhythmischen Schwung und leichten Flufs der Linien, sowie die nachmals bis zur äufsersten Manierirtheit verzerrten, zu schemenhaften Typen herabgesunkenen Gestalten mit den scharfen Profilen, grofsen, auf den Chic angelegten Augen und den üppigen, eine grob sinnliche Wirkung bezielenden Formen. Nichtsdestoweniger sind der »Hunnenschlacht« echtes Leben, poetische Auffasung und wahrhaft malerische, formvollendete Darstellung nachzurühmen, und Woltmann sagt kaum zu viel, wenn er hinsichtlich dieser Composition bemerkt*, dafs mit ihr dem Künstler »ein kühner Wurf gelang, der in der neueren deutschen Kunst kaum seinesgleichen hat«. Keine der nachfolgenden geschichtsphilosophischen, symbolisirenden Compositionen, durch welche Kaulbach seinen Weltruf erlangte, an dem die Kritik erst allmälig zu rütteln begann, hat den poetischen Gehalt und malerischen Werth der »Hunnenschlacht« erreicht, geschweige denn überboten. Schon sein nächstes grofses Bild »die Zerstörung Jerusalems«, welches er 1846 in Oel ausführte und dem König Ludwig für die neue Pinakothek überliefs, bedeutet einen unverkennbaren Rückschritt. Nachdem der Künstler zuerst eine Farbenskizze zu demselben entwarf und im Jahre 1839 nach Rom ging, um Studium für die Ausführung in Oel zu machen, die dann ungefähr sechs Jahre in Anspruch nahm, macht das kolossale Werk nicht den Eindruck eines Oelgemäldes, sondern einer in schwarz und weifs entworfenen und nachträglich in die Farbe übersetzten Composition. Auf eine Kritik dieses Bildes einzugehen, welches gewissermaafsen als Kaulbach's Recept zur Herstellung aller seiner nachmaligen grofsen geschichtsphilosophischen Compositionen anzusehen ist, müssen wir uns an dieser Stelle versagen; nur die charakteristische Thatsache sei erwähnt, dafs der Künstler ein Programm drucken und vertheilen liefs, um dem Publicum seine Intentionen nicht blofs durch das Bildwerk, sondern auch durch das Wort zu vermitteln. Schärfer als durch diesen, scheinbar unbedeutenden Nebenumstand läfst sich die ganze Richtung Kaulbach's nicht beleuchten; in der That darf man bei ihm von einer Programm-Malerei in dem Sinne sprechen und urtheilen, wie jetzt über die männiglich bekannte »Programm-Musik« das Urtheil feststeht. Selbstverständlich kann man nichts dagegen einwenden, dafs ein Maler kurze Notizen veröffentlicht, um bei gröfseren Compositionen das Historische des Vorgangs, oder die vorhandenen Porträtfiguren dem Beschauer zur Kenntnifs zu bringen, wie denn auch kein Mensch etwa an Beet-

* Carl Albert Regnet (»Münchener Künstlerbilder« I, S. 214) erzählt nach mündlicher Mittheilung Kaulbach's, dafs die Composition des »Narrenhauses« für diesen ein »Rettungsmittel aus einer geistigen Erkrankung« war, etwa wie der Werther für Göthe.

** Die Entstehungsgeschichte des Bildes von der ersten Idee, die der Architekt Klenze angab, bis zur farbigen Wiederholung des Cartons im Treppenhause des Berliner Neuen Museums, verdient im Kataloge der Raczynski'schen Sammlung (No. 3) nachgelesen zu werden.

* »Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte« Berlin 1878, S. 291.

hoven's »Paftoral-Symphonie« die kurzen Ueberfchriften der einzelnen Sätze beanftanden wird, welche übrigens ruhig wegbleiben könnten, da man auch ohne die Gloffe: »Luftiges Zufammenfein der Landleute« an dem hüpfenden Drei-Viertel-Takt des dritten Satzes erkennen dürfte, dafs da nicht Trübfal geblafen werden foll: allein dagegen darf man wohl Einfprache erheben, dafs in der bildenden Kunft oder in der Mufik Werke gefchaffen werden, die nicht aus fich felbft heraus verftändlich find, fondern welche ein gedrucktes Wort als Herold vorausfenden müffen, damit kund werde, was fie bedeuten und ausdrücken wollen.

Es lag in der Richtung der Zeit, dafs Kaulbach mit der »Zerftörung Jerufalems« bei der Maffe des gebildeten Publikums einen gröfseren Erfolg erzielte, als mit der künftlerifch weit bedeutenderen »Hunnenfchlacht«. Sehr populär machten ihn auch die um diefelbe Zeit veröffentlichten Illuftrationen zum «Reineke-Fuchs«, da man aus denfelben verfteckte Angriffe auf ftaatliche und kirchliche Inftitutionen, ja auf beftimmte politifche Individualitäten herausfand, welche den deutfchen Kleinftaatlern und Kleinftädtern in der erregten, von einem undefinirten politifchen Drange beherrfchten Stimmung vor den Märztagen des Jahres 1848 natürlich fehr zufagten. Ohne dem wirklichen Werth diefer Compofition zu nahe treten zu wollen, können wir doch den von Woltmann zuerft öffentlich hervorgehobenen Umftand nicht verfchweigen, dafs Kaulbach mit denfelben einen Weg gewandelt ift, welchen der unter dem Pfeudonym Grandville berühmt gewordene Parifer Künftler wenige Jahre zuvor in feinen Illuftrationen zu den Thierfabeln von La Fontaine gezeigt hatte*, ja dafs dem Franzofen von dem Deutfchen mehrere Motive ohne Weiteres entlehnt worden find. In Bezug auf Humor, Erfindungskraft und malerifche Empfindung hat Kaulbach fein Parifer Vorbild nicht erreicht; nur das fatirifche Element, welches wie Höllenftein alles wund ätzt, was fein Stift berührt, hat der Deutfche überfchüffig. Diefem Elemente liefs Kaulbach bekanntlich auf höchft feltfame und unpaffende Weife in den Compofitionen, mit denen er die Aufsenflächen der neuen Pinakothek fchmückt, die Zügel fchiefsen; felbft feinen Lehrer Cornelius verfchonte er nicht und bekundete überhaupt wenig Pietät gegen diefen, an Adel der Gefinnung und Gröfse der Kunftprincipien jedenfalls hoch über dem Schüler ftehenden Meifter, als Kaulbach in Berlin, wohin Cornelius 1841 gezogen war, gegen diefen auftrat und fich den Auftrag zur Ausmalung des Treppenhaufes im neuen Mufeum verfchaffte.

Diefe Wandgemälde, welche einen fo grofsen Raum in Anfpruch nehmen, dafs man füglich fagen kann, es fei das Treppenhaus um ihretwillen gefchaffen worden, find, Dank der maffenhaften und verfchiedenartigen Vervielfältigungen, fo bekannt geworden wie keine andere Schöpfung der modernen Kunft; durch fie zumeift hat Kaulbach die ungeheure Gemeinde um fich gefammelt, welche ihm bei Lebzeiten Ruhm und Gewinn in ganz ungewöhnlichem Mafse entgegentrug. Ein näheres Eingehen auf diefes Hauptwerk, welches der Künftler zur Zeit feiner vollften Kraft, von 1847—1863, fchuf, und das ihn mit allen feinen individuellen Vorzügen und Mängeln vor die Augen führt, ift an diefer Stelle wohl überflüffig. Nebenher entftanden mehrere andere Bilder ähnlicher Art: die »Schlacht bei Salamis« für das Maximilianeum in München, dann »Otto III. vor der Leiche Karl's d. Gr. in Aachen« für das »Germanifche Mufeum« zu Nürnberg, fein geiftvoll aufgefafster und mit bewältigendem Gefchick componirter, leider aber im Einzelnen ftark tendenziöfer und programmbedürftiger »Nero«, ferner der wohlgelungene, ohne alle Nebenabfichten erzählende Carton »die Ermordung Cäfar's« und die Reihe von Compofitionen aus dem Leben Karl's d. Gr., welche Kaulbach für die Villa Donner in Altona fchuf. Als Parerga diefer äufserft fruchtbaren Thätigkeit erfcheinen die Illuftrationen zu Klaffikern, mit denen Kaulbach bei einem erheblichen Theile des Publikums, namentlich bei der »Frauenwelt«, fich noch mehr einbürgerte, als mit den Reproductionen feiner »grofsen« Werke. Die »Shakefpeare-Galerie« zwar, welche zu Anfang der fünfziger Jahre entftand, fchlug nicht recht ein; aber die ein Jahrzehnt fpäter entftandenen »Frauengeftalten Göthe's«, deren Befteller und Verleger fein Publikum gründlich durchfchaute, haben, wie Jeder von uns miterlebt, in den Ländern deutfcher Zunge dies- und jenfeits des Weltmeeres, oder richtiger: im ganzen Gebiete der »Gartenlaube« einen geradezu ungeheuerlichen Erfolg erzielt. Wie das »Malborough-Lied« jener reifenden Britten, fo verfolgte uns während der fechziger Jahre diefe »Galerie« in jedem Raume, in welchem ein weibliches Wefen waltete; ja die Studirftube gar manches wackeren Commilitonen fanden wir von der Hand einer Schwefter oder einer intereffanteren Freundin, je nach Alter und Temperament der Spenderin, mit »Lili«, »Mignon«, »Gretchen«, oder gar mit »Ottilie« gefchmückt.

* So fagt Charles Blanc: »Il arrive aussi que les animaux de La Fontaine deviennent chez Grandville des personnages connues du siècle présent«. (»Les artistes de mon temps« Paris 1876, S. 302.)

Geringer war der Erfolg der ſpäter von demſelben Verleger unternommenen »Schiller-Galerie«, zu welcher Kaulbach mehrere Blätter beiſteuerte, die den »Frauengeſtalten« entſchieden überlegen ſind; einige Illuſtrationen zu Schiller'ſchen Dichtungen hat der Künſtler auch im Auftrage König Ludwig's II. geſchaffen.

Wenige Jahre vor ſeinem Tode hat Kaulbach ſeine Richtung auf die Spitze zu treiben begonnen. Zwar entſtand noch, neben den wenig bedeutenden Illuſtrationen zu Richard Wagner's Muſikdramen, ein und das andere reizende Blatt, wie die Compoſition zu Walter von der Vogelweide's »Tandaradei« und die vielbeſprochene, nach Amerika* gewanderte »Caritas« — ein Gemälde, deſſen anſprechendes Colorit zeigt, daſs der Schüler von Cornelius in ſeinen alten Tagen dem Rivalen Piloty tüchtig in den Farbentopf zu gucken verſtanden hat: allein die groſsen Cartons aus der letzten Zeit des Künſtlers ſind zu ſtark von polemiſcher Tendenz durchſetzt, zu ſehr »zeitgemäſs« und auf das »actuelle« Intereſſe der Beſchauer berechnet, als daſs ihnen ein dauernder Kunſtwerth vindicirt werden könnte. Die Seligſprechung des berüchtigten Inquiſitors Pedro d'Arbuez im Jahre 1868 gab Anlaſs zu dem allbekannten, künſtleriſch nichts weniger als erquicklichen Carton, deſſen Ausſtellung im Publikum und in der Preſſe ſo leidenſchaftliche Parteinahme für und wider den Künſtler hervorrief; der Krieg mit Frankreich fand in der Compoſition vom »deutſchen Michel«, welchen jetzt das kleine Muſeum im Wohnhauſe Kaulbach's birgt, eine nicht gar geſchmackvolle Verherrlichung. Auch in der Auffaſſung und im Stile der Zeichnungen zu einem »Todtentanz« hat er, wie Carl von Lützow unter Hinweis auf die ähnlichen Darſtellungen Holbein's und anderer Zeitgenoſſen dieſes Meiſters treffend hervorhob, ſich arg vergriffen. Wenn beiſpielsweiſe der Tod mit freundlichem Grinſen, als Herakles, dem Atlas Humboldt die Kugel des Kosmos vor der offenen Grube von den Schultern nimmt, ſo iſt dies nur eine auf den »literariſchen Geſchmack« des groſsen Publicums berechnete Anſpielung, da der erlöſende Tod eines uralten Greiſes an ſich nicht ergreifend wirken kann; das ſittliche Pathos, welches den alten »Todtentänzen« innewohnt, findet man in dieſen fein erklügelten, durch literariſche und politiſche Drähte in Beziehung geſetzten Marionetten nicht.

Kaulbach iſt erſt ſeit vier Jahren todt — er ſtarb am 7. April 1874 an der Cholera — und es wäre ein thörichtes Beginnen über ſeine künftige Stellung in der deutſchen Kunſtgeſchichte hier abzuſprechen. Wo und wann immer ſeiner gedacht wird: dem ſcharfen, findigen Verſtande, dem glänzenden Geiſte und der ſtarken Eigenart des Künſtlers, welche ſo durchaus individuell war, daſs er, bei aller ſeiner Kraft und Bedeutung, eine Schule zu bilden nicht vermocht hat, wird Anerkennung, ja vielfach Bewunderung nicht verſagt werden können. In gewiſſem Sinne iſt Kaulbach auch einer unſerer nationalſten Künſtler, indem er faſt durch jedes Blatt deutlich bekundet, daſs er dem »Volke von Denkern« entſtammt; ob aber »denkende Künſtler« — ſo bezeichnet die landläufige Theaterkritik, wenn ſie loben will, bekanntlich Schauſpieler mit guten Intentionen und geringem plaſtiſchem Vermögen — der bildenden Kunſt zu wünſchen ſeien, wenn im Denken das Hauptverdienſt der Künſtler erblickt werden muſs, iſt eine andere Frage.

* * *

Der Carton zu Schiller's »Wilhelm Tell«, welchen wir im Stich von E. Martin* bringen, iſt im Auftrage des Königs Ludwig II. entworfen worden und befindet ſich noch heute im Privatbeſitz deſſelben. Der Künſtler hat die ergreifende Scene, in welcher der verfolgte Baumgarten den Fiſcher vergeblich anſleht, ihn über den vom Unwetter gepeitſchten See zu führen, bis ihm in dem kraftvoll und ſelbſtbewuſst von den Bergen herabſteigenden Tell der Retter naht, mit richtigem Blick für das dramatiſche Moment herausgegriffen und ſehr glücklich geſtaltet. Den rein innerlichen, mehr lyriſchen Vorwurf des anderen Cartons, die Sterbeſcene von »Romeo und Julie«, vermochte Kaulbach, ſeiner ganzen Richtung nach, nicht in durchaus befriedigender Weiſe zur Geltung zu bringen. Der Stich nach dieſem Carton, welcher 1869 ebenfalls im Auftrage König Ludwigs II. entſtand und heute im Schloſse Berg am Starnberger See ſich befindet, hat R. Leemann angefertigt. Dieſer junge Künſtler, 1852 zu Lenzburg im Aargan in der Schweiz geboren, arbeitete nach beendigtem Schulbeſuche einige Zeit im Atelier eines Landſchaftsſtechers in Zürich und kam im Jahre 1872 auf Anregung und mit Unter-

* An einen Republikaner von jenſeits des Ozeans ſollen auch die erotiſchen Bilder verkauft worden ſein, die Kaulbach für einen verſtorbenen deutſchen Monarchen gemalt hat. Deutſchland hat dabei keine Kunſtwerke eingebüſst, denn nach Allem, was uns mitgetheilt wurde, ſind dieſe Bilder künſtleriſch ſo werthlos, wie die »Leda« oder die bekannten cyniſchen Illuſtrationen zu zwei anmuthigen Gedichten von Göthe und Geibel.

* Ueber dieſen Stecher ſ.: »Mitth. d. G. f. v. K.« Jahrg. III, No. 3.

ſtützung des dortigen Arztes Dr. Fr. Gell nach München. Sein Beſchützer hatte ihm ein Empfehlungsſchreiben an Kaulbach mitgegeben, welcher dem jungen Manne in der Kupferſtichſchule des Prof. Raab Aufnahme verſchaffte. Von der Gediegenheit des Unterrichtes, welcher dem Kunſtjünger dort zu Theil wurde, gibt unſer Blatt, ſein Erſtlingswerk, glänzendes Zeugniſs.

Oskar Berggruen.

Original-Radirungen.

Der Pflege der «Maler-Radirung» unausgeſetzte Sorgfalt widmend, ſind wir diesmal in der Lage, zwei intereſſante Blätter zu bieten. Eins derſelben, eine ſimple Sommerlandſchaft, beweiſt in erfreulichſter Weiſe, welch' hohen Reiz ein wahrhaft künſtleriſcher Blick auch den anſcheinend unbedeutendſten, alltäglichſten Naturbildern abzulocken verſteht und welch' reiche, faſt farbige Tonwirkung die edle Aetzkunſt hervorzubringen vermag. Mit wenigen Mitteln verſetzt uns der Künſtler in die Stimmung des hellen Sommertages, den er uns vor die Augen führt, und wir glauben das Rauſchen des halb gemähten, halb mit der reifen Saat bedeckten Erntefeldes zu vernehmen, welches der Künſtler ſo effectvoll dargeſtellt hat. Eugen Dücker, der Urheber dieſes Blattes, hat ſich als Landſchafter ſeit geraumer Zeit einen ehrenvollen Ruf erworben. Zu Arensburg, auf der Inſel Oeſel in Livland, im Jahre 1841 geboren, beſuchte er die St. Petersburger Kunſtakademie mit groſsem Erfolge; er erhielt daſelbſt mehrfach ſilberne und goldene Medaillen und errang 1863 das groſse Reiſeſtipendium für ſechs Jahre. Nach langen Studienreiſen, während welcher er die verſchiedenſten Länder kennen lernte, lieſs er ſich in Düſſeldorf nieder, wo er 1874 zum Profeſſor der Landſchaftsmalerei an der dortigen Kunſtakademie ernannt wurde. Schon früher, 1872, hatte er vom Czar den Profeſſortitel und von der Kunſtakademie in St. Petersburg die Ehrenmitgliedſchaft erhalten. Die meiſten ſeiner Gemälde, welche in durchweg realiſtiſcher Weiſe einfache Motive mit groſser Naturwahrheit behandeln und durch ſcharfe Zeichnung, breite Ausführung und leuchtendes, klares Colorit beſtechen, befinden ſich in Ruſsland, theils im Beſitze des Hofes, theils in den dortigen öffentlichen Sammlungen. Um die Entwicklung der Düſſeldorfer Landſchaftsmalerei und als Lehrer überhaupt hat ſich Dücker groſse Verdienſte erworben; der Radirung hat er ſich erſt in der letzten Zeit zugewendet, und dieſes Blatt iſt der erſte Verſuch ſeiner Radirnadel. Hoffentlich wird der geſchätzte Künſtler nach ſo ſchönem Anfange die Nadel nun häufig zur Hand nehmen und die Liebhaber oft durch ſo gelungene Blätter erfreuen.

Julius Marak, dem wir die andere Original-Radirung in dieſem Hefte verdanken, iſt ſeit geraumer Zeit auf dieſem Gebiete bekannt. Im Jahr 1835 in Böhmen geboren, übte er ſich ſeit frűheſter Jugend ohne eigentliche Anleitung im Zeichnen nach der Natur und ſetzte ſeine Studien in ungebundener, faſt planloſer Weiſe an der Prager Akademie fort. Wenn er trotzdem ein hervorragender Landſchafter und ein wahrer Meiſter der Technik, nicht bloſs des Malens, ſondern auch des Zeichnens und Radirens wurde, ſo iſt dies einerſeits ſeinem innigen Verkehre mit der allbelehrenden Natur, andererſeits dem beharrlichen und verſtändigen Suchen des eigenen Weges zuzuſchreiben, auf welchem gar mancher Autodidakt viel höher gewachſen iſt, als viele kunſtgerecht cultivirte, akademiſche Setzlinge. Nach einem vorübergehenden Aufenthalte in München lieſs ſich Marak 1858 in Wien nieder, wo er als Maler, Zeichner und Radirer eine groſse Thätigkeit entfaltete und raſch ſeinen heutigen Ruf begründete. In ſeinen zahlreichen, durch Vervielfältigung weithin bekannt gewordenen Oelgemälden, ſowie in ſeinen trefflichen landſchaftlichen Kohlenzeichnungen, die in Deutſchland kaum ihres Gleichen finden, und in ſeinen Radirungen arbeitet der Künſtler vornehmlich auf die Stimmung hin; mit nicht zu überbietender Meiſterſchaft weiſs er jedes Naturbild in die am meiſten entſprechende Stimmung zu verſetzen und alles Detail mit derſelben zu durchdringen, ſo daſs die Compoſition eine durchaus einheitliche, harmoniſche und ergreifende Wirkung hervorbringt. Zahlloſe gröſsere und kleinere Stimmungsbilder hat Marak geſchaffen, die alle von gleicher Vorzüglichkeit ſind; beſondere Erwähnung verdienen die cykliſchen Compoſitionen dieſer Art, welche der leider vor Kurzem verſtorbene Prof. E. Willmann für den bekannten Kunſtverleger Käfer vortrefflich geſtochen hat. Es ſind dies die »Vier Jahreszeiten« und die »Vier Tageszeiten«, vornehmlich aber die vor wenigen Wochen erſchienene, in der Druckerei

unferer Gefellfchaft mit grofser Sorgfalt hergeftellte Serie von zwölf Blättern: «Waldeinfamkeit», zu welcher eine begleitende Dichtung zu fchreiben, kein Geringerer als Victor Scheffel fich angeregt gefühlt hat. Auch diefe neueften Arbeiten Marak's prägen, gleich unferem Blatte, die Stimmung, welcher fie Ausdruck verleihen follen, in fchärffter, unmittelbarfter Weife aus. Bedarf es doch wahrlich nicht erft der Devife: «Sturm-bewegt!» und der fchreckensvoll fliehenden Menfchengeftalt, mit deren Haar und Gewand die Windsbraut ihr Unwefen treibt, um zu erkennen, dafs uns der Künftler die Gebirgsnatur in jenen furchtbaren Momenten des Kampfes fchildern wollte, welche felbft ihre anhänglichften Bewohner verfcheuchen und fie die Sehnfucht nach einer ficheren Hütte im einförmigen Thale empfinden laffen.

O. B.

Kleine Mittheilungen.

Gründer der Gesellschaft. Mit Beginn des laufenden Vereinsjahres ift Herr Dr. Oskar Berggruen der Gefellfchaft, welcher er feit ihrem Beftehen als Mitglied angehörte, als Gründer beigetreten.

Verwaltungsrath. Der neugewählte Verwaltungsrath der Gefellfchaft hat fich conftituirt und den bisherigen Obmann, Herrn Hofrath Ritter von Wiefer mit allen gegen eine Stimme zum Obmann wiedergewählt. In die kunftwiffenfchaftliche Commiffion wurde aus dem Verwaltungsrath Herr Dr. Oskar Berggruen entfendet, und demfelben zugleich die Redaction der »Mittheilungen« der Gefellfchaft übertragen.

Publikation der Städel'schen Galerie. Von diefem durch A. Seemann publicirten Prachtwerke ift die zweite Hälfte in der Druckerei der Gefellfchaft fehr forgfältig hergeftellt worden und kürzlich in den Handel gelangt. Sämmtliche 32 Blätter diefer Publikation hat der unferen Mitgliedern beftens bekannte Kupferftecher Eiffenhardt in Frankfurt a. M. ausgeführt. Diefelben zeichnen fich durch grofse Treue und liebevolles Eingehen in das Detail aus; viele Blätter, namentlich die nach Niederländern, erfreuen auch durch kräftige, malerifche Behandlung. Der Verleger hat fich auf die Bilder alter Meifter in der Frankfurter Galerie befchränkt und die Auswahl fehr glücklich getroffen; doch glauben wir, dafs mit den veröffentlichten Blättern die Werke alter Meifter, welche der Reproduction würdig erfcheinen, noch lange nicht erfchöpft find. Hoffentlich findet auch diefe neuefte dankenswerthe Publikation Seemann's fo günftige Aufnahme, dafs er zu einer Ausdehnung derfelben fich entfchliefst.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

VI. Jahrgang.
№ 3 u. 4.

20. Juni.
1878.

MITTHEILUNGEN DER



Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien VI., Magdalenenstrasse 26 zu richten.

Inserate

à 40 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST."

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Inhalt: Ordentliche Publikationen: Galeriewerk moderner Meister. Lief. III. Album-Heft XII. — Bericht des Verwaltungsrathes. — Bericht über die Sitzungen des Curatoriums. — Das neue Organ der Gesellschaft. — Kleine Mittheilungen. — Inserate.

Ordentliche Publikationen.

Galeriewerk moderner Meifter. Lieferung III.

Zwei italienische Studienköpfe.

Nach der Natur geftochen von *Hans Meyer*.

Affunta Fontanarofa, Marietta da Napoli — fo heifsen die zwei Schönen und ihre blofsen Namen wecken in uns all' die wonnevollen Erinnerungen an die Zeit, in welcher auch wir am Geftade des blauen Meeres, Angefichts des ewig drohenden Feuerberges gewandelt, fowie auf's Neue die Sehnfucht nach dem durch Natur und Kunft geweihten Lande, welche diesfeits der Alpen nimmer geftillt wird. Und fieht man diefe reizenden Mädchenköpfe näher an, fo denkt man zurück an die Menfchen- und Racenftudien, welche man in dem noch immer von der Natur beglückten Campanien getrieben. Da findet man die zwei Racen verkörpert, die dort einander die Palme der Schönheit ftreitig machen: die hellenifche und die romanifche; wie die erftere an den Stätten der uralten grofsgriechifchen Colonien einen reichen Abglanz der heimatlichen Schönheitsfülle fich bewahrt, wie die letztere, unter dem Einfluffe der verfchiedenartigften Völkerfchaften, die um den Befitz Parthenope's gerungen, dafelbft einen Typus angenommen hat, welcher fich von dem der romanifchen Schwefterftämme deutlich unterfcheidet, dies lieft der Kundige unfchwer aus den charakteriftifchen Zügen unferer Mädchen aus dem Volke. Affunta mit dem nachtfchwarzen Haar, den Feueraugen, dem granatrothen Mund, dem rundlichen Kinn und der leicht gebräunten Gefichtsfarbe ift der volle Typus der neapolitanifchen Romanin, deren Blut fpanifch-maurifche Tropfen birgt; felbft ihr Name erinnert an die aus Spanien ftammende Sitte, einen Beinamen der Madonna, felten aber das einfache «Maria» den Mädchen in der Taufe beizulegen. Die blonde Marietta dagegen mit dem klaffifchen Profil, der klaren Stirn, dem heiteren Blick, den feinen Zügen und der edlen Form des Kopfes ift die echte Tochter des alten Hellas und follte von Rechtswegen Helene oder Jone heifsen, oder fich fonft wie nach jenen griechifchen Schönen nennen, welche die römifchen Dichter der Kaiferzeit zu ihren anmuthigften Gefängen begeiftert haben.

Das Verdienft der Entdeckung und Wiedergabe diefer beiden Race-Typen gebührt dem Kupferftecher Hans Meyer, welcher unfere Blätter als eine Frucht feiner Fahrten durch Italien heimgebracht hat. Diefer Künftler, am 26. September 1846 in Berlin geboren, trat nach beendigten Gymnafialftudien in das Atelier des berühmten Kupferftechers Prof. Eduard Mandel, arbeitete durch fieben Jahre unter der Leitung diefes Meifters und befuchte gleichzeitig die Berliner Kunftakademie. Durch volle fünf Jahre war Meyer der einzige Schüler Mandel's und das unmittelbare Zufammenfein mit dem Meifter verfehlte nicht, auf den begabten

Schüler den günſtigſten Einfluſs auszuüben. Nachdem Meyer einige Bildniſſe geſtochen und radirt hatte, errang er mit ſeinem Stich des im Louvre befindlichen Porträts der Infantin Maria Margaretha von Velazquez*) den Michael Beer'ſchen Preis, der ihm die Mittel gab, auf ein Jahr nach Italien zu gehen. Im Frühjahr 1871 machte er ſich auf die Reiſe, verblieb während des Sommers in Venedig und Florenz, ging dann nach Rom und im ſolgenden Frühlinge nach Neapel und Sicilien. Ueber ſein Anſuchen erhielt er vom preuſsiſchen Staate die Mittel, ſeine Reiſe auszudehnen und bis zum Herbſt 1872 in Rom zu bleiben. Nach ſeiner Heimkehr erhielt er von einem Kölner Kunſtmäcen den Auftrag, das von Julius Schrader gemalte Porträt Moltke's zu ſtechen und das Honorar für dieſe Arbeit ermöglichte ihm eine zweite Reiſe nach Italien, die er im October 1874 antrat. Nach ſeiner Heimkehr, im Sommer 1875, begann er die Raffael'ſche «Poeſie» aus dem Vatican, die er während des Winters nach dem Originale gezeichnet hatte, in Kupfer zu ſtechen. Dieſe intereſſante Arbeit, mit der Meyer ſeit mehr als zwei Jahren unausgeſetzt beſchäftigt iſt, dürfte noch heuer beendet werden und jene korrekte ſichere Zeichnung, jene Gewiſſenhaftigkeit und techniſche Durchbildung aufweiſen, welche der Künſtler in Mandel's Schule ſich angeeignet und die wir auch unſeren Blättern nachrühmen müſſen.

Oskar Berggruen.

Album-Heft XII.**)

„Ruhende Kühe".

Nach dem Gemälde von *Fr. Voltz* geſtochen von *J. Riegel.* †

Zu den bedeutendſten deutſchen Thiermalern unſerer Zeit gehört Johann Friedrich Voltz, deſſen zahlreiche Gemälde den Namen ihres Urhebers ſchon ſeit Jahren weithin bekannt gemacht haben. Er iſt zu Nördlingen 1817 geboren worden, wo ſein Vater Johann Michael Voltz (1784 † 1858), ein ſeinerzeit als Maler und Kupferſtecher recht geſchätzter Künſtler, den gröſsten Theil ſeines Lebens verbrachte und übte ſich frühzeitig, unter Anleitung ſeines Vaters, im Malen und Radiren. Nach längeren Wanderungen durch Tyrol, Bayern, Ober-Italien, Holland und Belgien wendete ſich F. Voltz vornehmlich der Darſtellung der Thierwelt zu, die er jedoch ſorgfältig und mit ſeinem Verſtändniſs in eine entſprechende landſchaftliche Umgebung zu verſetzen, und, wenn man ſich ſo ausdrücken darf, mit einer paſſenden menſchlichen Staffage zu beleben pflegt. Durch ſeine anmuthigen Compoſitionen geht ein idylliſcher, anheimelnder Zug, welcher der Tiefe eines echt deutſchen Gemüthes entſpringt; ein warmes, ſattes Colorit und groſse techniſche Vollendung ſind ſeinen Arbeiten eigenthümlich. Unſer Bild, in welchem die Sieſta einiger Kühe während eines heiſsen Sommertages ſo gemüthlich geſchildert wird, repräſentirt recht glücklich die Darſtellungsart des Künſtlers. Den Bau und die körperliche Erſcheinung der Hausthiere, namentlich des Rindes, hat Voltz in ſeltenem Grade inne; eine Serie von Kreidezeichnungen, in welchen er die verſchiedenen Rindviehſtämme Württemberg's darſtellte, iſt geradezu muſtergültig. Der Akademie zu München, an welcher Fr. Voltz ſeine Studien vollendet hat, gehört er ſeit 1864 als Ehrenmitglied an. Auch ſein Bruder Ludwig, geboren 1825 zu Augsburg, der unter Leitung des älteren Friedrich ſeine Studien vollendet hat, iſt ein tüchtiger Thiermaler geworden, deſſen humoriſtiſche Darſtellungen aus der Thierwelt beſonders anſprechen.

Der am 17. Januar 1878 verſtorbene Stecher des Blattes, Jobſt Riegel, geboren am 28. März 1821 zu Nürnberg, kam, nachdem er einige Zeit im Geſchäfte ſeines Vaters, eines Küfers, widerwillig gearbeitet hatte, zum Nürnberger Kupferstecher Johann Pappel in die Lehre, mit welchem er 1838 nach München überſiedelte. Dort fertigte er auf Beſtellung von Buchhändlern hauptſächlich landſchaftliche Kupferſtiche in der damals beliebten Manier an, darunter einige für das König-Ludwigs-Album. Nach dem Auftauchen der Photographie verlegte ſich Riegel mehr auf die Aquarellmalerei und erhielt vor einigen Jahren von König Ludwig II. den Auftrag, verſchiedene Anſichten des Schloſſes von Verſailles in Aquarell auszuführen. Für den Stich hat er jedoch eine gewiſſe Vorliebe beſeſſen und, wie unſer Blatt zeigt, auch die gehörige techniſche Befähigung.

O. B.

---

*) Dasſelbe Porträt hat Charles Waltner in Paris Anfangs 1877 für die Verlagsfirma Goupil in der Gröſse des Originals radirt. Merkwürdiger Weiſe ſind dieſe beiden Nachbildungen in der Ende 1877 veröffentlichten Ausgabe des Kataloges der italieniſchen und ſpaniſchen Schulen im Louvre von Tauzia noch nicht angeführt.

**) Bei der Beſprechung dieſes Albumheftes in No. 2 wegen Raummangels weggeblieben.

Bericht des Verwaltungsrathes

über die Geschäftsführung im Jahre 1877.

Der Verwaltungsrath übergibt den Rechnungsabschluss für das Jahr 1877. — In demselben erscheint im Ganzen genommen die Einnahme höher als im Vorjahre, weil mit der Kupferdruckerei ein neues Verwaltungs-Objekt zugewachsen ist. Da die Abrechnungen aus dem Auslande noch nicht vollständig eingelangt waren, dieselben daher in den Abschluss nicht einbezogen werden konnten, so dürfte sich eine nachträgliche Aufbesserung der Ziffern noch ergeben.

Der in der Bilanz der ordentlichen Publikationen ausgewiesene Saldo ist zur Deckung von noch nicht realisirten Ausgaben erforderlich, kann also nicht an den Betriebsfonds übertragen werden.

Von ausserordentlichen Publikationen wurde im Jahre 1877 lediglich das Albumheft II ausgegeben, das einen geringen Ueberschuss erzielte.

An Vorschüssen für die im nächsten Jahre zu publizirenden Album- und Galeriewerkhefte wurden mit Einschluss der in der Bilanz für die ordentlichen Publikationen verrechneten Ratenzahlungen für das Venusfest 24,560 fl. bezahlt, wonach der Gesammtbetrag an solchen der Verwerthung harrenden Zahlungen bereits die Höhe von mehr als 53,000 fl. erreicht.

Der Reserve- und Betriebsfonds erfuhr durch das Erträgniss der Kupferdruckerei eine Vermehrung um 1330 fl. und beziffert sich mit Zuzählung des dem gleichen Zwecke dienenden Saldo's für die ausserordentlichen Publikationen auf 26,708 fl. 37 kr.

Hier sei auch erwähnt, dass seither das im Besitze der Gesellschaft befindlich gewesene Bild: «Die Schlacht bei Lissa» von Bolonachi, von dem Landesvereine für bildende Kunst in Budapest für das dortige Museum gekauft wurde. Dem Betriebsfonds fliesst der Kaufschilling nach Abzug der Verkaufsprovision mit dem Betrage von 950 fl. zu.

Ausser dem von dem Erträgnisse der Kupferdruckerei an den Betriebsfonds übergehenden Betrage von 1330 fl. wurde auch noch die Amortisationsquote mit 260 fl., d. i. mit 20% des aufgewendeten Kapitals, in Abschreibung gebracht.

Der Werth der in unserem Besitze befindlichen, bereits publizirten Platten und der Vorräthe an Drucken im eigenen Magazine sowohl als auch bei den auswärtigen Agenturen ist, so wie in den früheren Jahren, auch diesmal in den Abschluss nicht einbezogen worden, weil sich derselbe in einer fixen Ziffer auch nicht annäherungsweise aussprechen lässt; doch wird über diese Vermögensobjekte genaues Inventar geführt.

Die im Künstlerhause ausgestellt gewesenen Aquarelle, welche von Pitner in Venedig vor dem Originale ausgeführt, dem Farbendrucke nach Carpaccio zur Grundlage diente, so wie jene Groll's nach dem Originale in der Albertina von Ostade's «Kegelwerfen» sind nebst einigen Zeichnungen nach Bildern der Eszterházy-Galerie zum Verkaufe disponibel. Es sind dies werthvolle Blätter für Kunstsammlungen.

Seit der letzten Sitzung sind einige Radirungen für die Eszterházy-Galerie, dann der Holbeintisch und Wagenmann's Stich nach Correggio's «Ganymed» im Belvedere fertig geworden, welche Blätter nebst dem Aetzdrucke von Eilers Stich nach dem Holbein'schen Porträt des Kaufmanns Gyzen zur Einsicht vorliegen.

Die in der letzten Sitzung ausgestellt gewesenen Probeblätter repräsentiren im fertigen Zustande ein Kapital von mehr als 60,000 fl., wodurch es sich erklärt, warum ausser dem über Antrag des Herrn Dr. Wibiral noch heute zur Verhandlung gelangenden Vorschlage rücksichtlich des von Prof. Jacoby zu übernehmenden Stiches der «Hochzeit der Roxane» von Sodoma kein anderer Antrag gestellt wird, obwohl dieser Stich erst nach Vollendung der «Schule von Athen» in Angriff genommen werden kann, derselbe also erst einem weit späteren Jahre zu Gute kommen wird. Dennoch aber ist es, wenn nicht schädliche Lücken eintreten sollen nothwendig, unsere Aufmerksamkeit möglichst bald einem neuen bedeutenden Werke zuzuwenden. Der Verwaltungsrath beschäftigt sich daher schon längere Zeit mit den Studien und Vorbereitungen zu einem Vorschlage, der die Reproduktion der Raffael'schen Tapeten, beziehungsweise der Cartons zu denselben, im Auge hat. In der nächsten Jahresversammlung dürfte es bereits thunlich sein, diesen Gegenstand Ihrer Beschlussfassung zu unterziehen.

Bilanz der ordentlichen Publikationen für 1876/77.

	Soll		Haben	
	fl.	kr.	fl.	kr.
Mitgliederbeiträge	16.333	30		
Von Mitgliedern übernommene Publikationen früherer Jahre	3.046	06		
Interessen	54	60		
Einnahmen aus dem Kunsthandel	4.223	67		
Münzgewinn	1.067	75		
Kanzlei-Auslagen			664	47
Betriebs-, Fracht-, Post- und Stempel-Auslagen			1.672	80
Gehalte			2.380	—
Provisionen			2.075	72
Kosten des Albumheftes XI			3.299	92
„ „ Galeriewerkes			7.194	58
„ für neue Auflagen älterer Publikationen			2.697	54
„ „ die gedruckten Mittheilungen			268	54
Sechste Rate für «Die Schule von Athen»			2.000	—
Zahlungen für «Das Venusfest»			2.200	—
Uebertrag aus dem Vorjahre	326	82		
Saldo			598	63
Zusammen	25.052	20	25.052	20

Bilanz der ausserordentlichen Publikationen für 1877.

	Soll fl.	Soll kr.	Haben fl.	Haben kr.
Uebertrag aus dem Vorjahre	5.711	45		
Einnahmen für das aufserordentliche Albumheft	2.670	—		
„ „ „ ungarifche Galeriewerk	450	—		
Ausgaben für diefe Publikationen			2.487	72
Provifionen			215	75
Saldo			6.127	98
Zufammen	8.831	45	8.831	45

Hauptrechnungs-Abschluss für das Solarjahr 1877.

	fl.	kr.	Soll fl.	Soll kr.	Haben fl.	Haben kr.
Einnahmen für die ordentl. Publ. laut Detail-Bilanz	25.052	20				
Ausgaben „ „ „ „ „ „ „	24.453	57	598	63		
Einnahmen „ „ aufserord. „ „ „ „	8.831	45				
Ausgaben „ „ „ „ „ „ „	2.703	47	6.127	98		
In die Bilanz des nächften Jahres gehörende Einnahmen			10.949	20		
Vom Vorjahre verbliebene Vorfchüffe an Künftler	31.008	96				
Neu verabfolgte Vorfchüffe	24.560	07				
Zufammen	55.569	03				
Hiervon verrechnet und rückbezahlt	17.197	02			38.372	01
Im Referve- und Betriebsfonds waren Ende 1876 verblieben	19.707	26				
Eingegangen durch Verkauf von Rentenfcheinen	843	13				
Die Zinfen und das Reinerträgnifs der Kupferdruckerei	1.330	—				
Zufammen	21.880	39				
Hiervon die verkauften Rentenfcheine	1.300	—	20.580	39		
Gelder mit beftimmter Widmung			9.647	50		
Guthaben des Kunftvereins in Hamburg			15	50		
Einnahmen von dem Landesvereine für bildende Kunft in Budapeft	7.628	50				
Ausgaben für denfelben	8.659	41			1.030	91
Einnahmen für Mappen	523	17				
Ausgaben „ „	552	59			29	42
Papier-Vorrath					55	—
Einnahmen der Kupferdruckerei	8.380	96				
Ausgaben „ „ 7.927 fl. 40 kr.						
Uebertrag aus dem Vorjahre 5.681 fl. 84 kr.	13.609	24				
Mithin zu übertragen: der Werth der Kupferdruckerei und der Material-Vorräthe derfelben					5.374	50
Der Saldo mit			146	22		
Schliefslicher Kaffa-Reft					3.203	58
Zufammen			48.065	42	48.065	42

Wien, am 15. Februar 1878.

Heinrich Gold
Caffier.

Bericht über die Sitzungen des Curatoriums

vom 18. und 20. April 1878.

Unter dem Vorfitze Sr. Excellenz des Herrn Reichsfinanz-Minifters Freiherrn v. Hofmann hat im Saale des k. k. Mufeums für Kunft und Induftrie am 18. April die zweite diesjährige Vollverfammlung des Curatoriums ftattgefunden. Nach Verlefung des Protokolles der letzten Sitzung berichtet Hofrath v. Wiefer, dafs der neu gewählte Verwaltungsrath fich konftituirt habe, dafs ihm die Ehre zu Theil wurde, als Obmann weiter zu fungiren und dafs Herr Dr. Berggruen die Redaktion der «Mittheilungen» fowie die Vertretung des Verwaltungsraths im kunftwiffenfchaftlichen Comité, Herr Guftav Figdor dagegen die Auffieht über die gefchäftlichen Angelegenheiten übernommen habe.

Hierauf wird der im Vorftehenden abgedruckte Bericht des Verwaltungsrathes vorgelefen, und auf Anregung des Herrn Friedrich v. Gerold mit dem Beifügen genehmigt, dafs der Verwaltungsrath im Einvernehmen mit den zu wählenden Rechnungs-Reviforen in der nächften Jahres-Verfammlung fich darüber ausfprechen möge, ob künftighin nicht auch das Inventar der Gefellfchaft in den Rechnungsabfchlufs einbezogen werden folle.

Zu Rechnungs-Reviforen wurden gewählt die Herren Moritz v. Gerold und Leopold v. Lieben. In das Curatorium wurden über Vorfchlag des betreffenden Comité's berufen die Herren Graf Viktor Wimpffen, der Direktor der Hof- und Staatsdruckerei Hofrath Dr. v. Beck und Kunfthändler Eduard Hölzel.

Hierauf erftattete Herr Dr. Wibiral als vom kunftwiffenfchaftlichen Comité beftellter Referent Bericht über den Antrag, Sodoma's «Vermälung Alexander's mit der Roxane» durch Prof. Jacoby für die Gefellfchaft ftechen zu laffen. Der fehr eingehende Bericht wurde von der Verfammlung mit allgemeinem Beifall entgegen genommen und folgende Befchlüffe wurden einftimmig gefafst: 1. «Der Verwaltungsrath wird ermächtigt, mit Herrn Prof. Jacoby einen Präliminar-Vertrag in dem Sinne abzufchliefsen, dafs derfelbe fich verpflichte, a) den Kupferftich des genannten Frescobildes nach feiner vorliegenden Aquarell-Kopie fofort nach Vollendung des Stiches der «Schule von Athen» zu beginnen und bis zum Schluffe des Jahres 1884 zu vollenden und b) nach der Vollendung die Platte vorerft der «Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft» anzubieten, damit diefelbe eventuell das ihr diesfalls einzuräumende Vorkaufsrecht ausübe. 2. Der Verwaltungsrath wird ermächtigt, für die Beftreitung der eventuellen Koften diefer Platte in der Weife vorzuforgen, dafs vom Jahre 1879 an jährlich ein Betrag von 2000 fl. refervirt und in die Jahresbilanz eingeftellt werde.» Auf Antrag des Herrn Dr. Berggruen wird dem Curator Herrn Dr. Wibiral für fein eingehendes und gediegenes Referat der Dank des Curatoriums durch Erheben von den Sitzen ausgefprochen.

Sodann referirte Herr Dr. Berggruen Namens des Verwaltungsrathes über einige Statuten-Aenderungen. Da fich hierüber eine lebhafte Debatte entfpann und da insbefondere bezüglich der vorgefchlagenen Erweiterung der «Mittheilungen» der Gefellfchaft viele Curatoren fich zum Worte gemeldet hatten, fo vertagte Se. Excellenz der Herr Vorfitzende die Sitzung auf den 20. April. In diefer Sitzung nun wurden die vorgefchlagenen Statuten-Aenderungen einer fehr eingehenden, mehrftündigen Erörterung unterzogen und es gelangten fchliefslich theils mit Einftimmigkeit, theils mit der erforderlichen Majorität die nachftehenden Anträge des Referenten zur Annahme, und zwar:

1. Das «Album» ift als regelmäfsige Publikation aufzulaffen, und find an deffen Stelle und in Ausführung der fonftigen in das Galerie-Werk nicht gehörigen ftatutenmäfsigen Publikationen vier regelmäfsig am 1. Oktober, Jänner, April und Juli eines jeden Jahres erfcheinende Hefte unter dem Titel «Die graphifchen Künfte» auszugeben.

2. Mit diefer Umgeftaltung des «Albums» ift eine Erweiterung der «Mittheilungen» derart zu verbinden, dafs neben den bisherigen Befprechungen der eigenen Publikationen auch Referate über bedeutendere, neuere Erfcheinungen auf dem Gebiete der graphifchen Künfte, dann allgemeine fachwiffenfchaftliche Auffätze kunfthiftorifchen wie technifchen Inhalts aufgenommen werden.

3. Nachdem die Mehrzahl der Mitglieder der Gefellfchaft fich aufserhalb Oefterreich-Ungarns befindet und die auswärtigen Mitglieder die Publikationen im Wege des Kunfthandels beziehen, fo ift wegen der damit verbundenen bedeutenden Provifionszahlungen die Aufrechthaltung des im § 6 der Statuten ausgefprochenen Zugeftändniffes nicht mehr thunlich, und ift daher die Beftimmung diefes Paragraphen, nach welchem der Mitgliederpreis für die aufserordentlichen Publikationen die Hälfte des Kunfthandelpreifes nicht überfteigen darf, zu befeitigen. Mitgliedern, welche bisher das aufserordentliche Album und die Publikation der Landesgemäldegalerie in Budapeft bezogen haben, find jedoch diefe beiden Publikationen auch fernerhin, ungeachtet der Zuftellung durch die Agenturen, um die bisherigen Preife von 10 Rm., beziehungsweife 20 Rm. zu überlaffen.

4. Die Beftimmung des § 8 der Statuten, nach welcher die Function als Curator der Gefellfchaft von der Anfäffigkeit in Wien abhängig erfcheint, ift aufzuheben, und find auch auswärtige Freunde der Gefellfchaft einzuladen, als Curatoren derfelben zu fungiren und für die Intereffen der Gefellfchaft zu wirken. Deren Aufgabe wird es insbefondere fein, den Verwaltungsrath auf zur Publikation geeignete intereffante Kunftwerke aufmerkfam zu machen, literarifche Beiträge zu leiften und die Verbreitung der Gefellfchaft zu befördern. An den Verfammlungen des Curatoriums, zu welchen die auswärtigen Curatoren jederzeit rechtzeitig einzuladen find, können diefelben, fofern fie erfcheinen, gleich den in Wien anfäffigen Curatoren mit den vollen ftatutenmäfsigen Rechten theilnehmen.

5. Die in Gemäfsheit des Vorftehenden von dem Referenten formulirten Statuten-Aenderungen werden genehmigt.

Auf Grundlage der befchloffenen Aenderung des § 8 der Statuten beantragt Hofrath v. Wiefer, die Herren Prof. Conze in Berlin, Prof. Gurlitt in Graz, Dr. F. Imhoof-Blumer in Winterthur und Rechtsanwalt Mannkopff in Cöslin zu auswärtigen Curatoren zu ernennen. Die Verfammlung ftimmt diefem Antrage mit Acclamation zu und es erfolgt hierauf der Schlufs der Sitzung.

Das neue Organ der Gesellschaft „Die Graphischen Künste".

Aus dem vorftehenden Berichte über die letzten zwei Sitzungen des Curatoriums werden die Freunde unferer Beftrebungen zur Hebung der graphifchen Künfte erfehen haben, dafs eine Umgeftaltung und Erweiterung des bisherigen Organs unferer Gefellfchaft befchloffen worden ift und mit dem nächften Vereinsjahr in's Leben tritt. Vorläufig werden die «Graphifchen Künfte» im Wefentlichen blofs eine Erweiterung der bisherigen Publikationen hinfichtlich des «Album» und der «Mittheilungen» herbeiführen, indem die modernen Künftler, denen das «Album» gewidmet war, in Zukunft nicht blofs in felbftftändigen Blättern, wie fie das «Album» bis nun enthielt, fondern auch durch in den Text eingedruckte künftlerifche Illuftrationen, dann durch reproducirte Hand-Zeichnungen und foviel als möglich auch durch Original-Radirungen vorgeführt werden follen. Diejenigen Mitglieder unferer Gefellfchaft, welchen das «Album» in feiner gegenwärtigen Geftalt zufagte, werden demnach deffen Inhalt auch in Zukunft nicht vermiffen, fondern denfelben in entfprechender Form und mit wefentlichen Bereicherungen empfangen. Durch Veranftaltung von Abdrücken der Kunftbeilagen der «Graphifchen Künfte» in gröfserem Formate, fowie durch die unveränderte Ausgabe von aufserordentlichen Albumheften haben wir überdies den Wünfchen diefes Theiles unferer Mitglieder volle Rechnung getragen. Den zahlreichen Freunden unferer Gefellfchaft hingegen, welche den Wunfch nach einer mehr fyftematifchen und vornehmlich die als klaffifch anerkannten Werke in Betracht ziehenden Behandlung der modernen Kunft ausgedrückt haben, werden die «Graphifchen Künfte» ficherlich willkommen fein, da die Auswahl der Kunftbeilagen für das neue Organ der Gefellfchaft von diefem Gefichtspunkte aus getroffen wurde und auch in Zukunft getroffen werden wird. Dafs gelegentlich wahrhaft bedeutende Werke der Gegenwart durch die «Graphifchen Künfte», oder in einem aufserordentlichen Albumhefte publicirt werden, ift felbftverftändlich nicht ausgefchloffen. Der kunfthiftorifche Theil der «Graphifchen Künfte» wird, wie aus dem Gefagten hervorgeht, gegenüber den bisher in den «Mittheilungen» gebotenen knappen Daten ungleich werthvoller und reichhaltiger geftaltet werden können. Obfchon zunächft nur auf die Erläuterung der im «Galeriewerk» publicirten Blätter und der in den «Graphifchen Künften» enthaltenen Kunftbeilagen berechnet, wird der Text des neuen Organs der Gefellfchaft doch, durch die Zuläffigkeit der Illuftration, auch auf andere Werke des zu befprechenden Meifters zurückgreifen und ein weit anfchaulicheres, vollftändigeres Bild feiner künftlerifchen Individualität geben, als es bisher den «Mittheilungen» erreichbar gewefen.

Durch fortlaufende kritifche Befprechungen aller bemerkenswerthen Erfcheinungen auf dem Gebiete der reproducirenden Künfte, wobei auch den Leiftungen des Auslandes volle Aufmerkfamkeit zugewendet werden wird, hoffen wir einem Bedürfniffe vieler Mitglieder unferer Gefellfchaft um fo mehr entgegenzukommen, als der Redaction unferes neuen Organs von hervorragenden Künftlern und Kunftverlegern Frankreichs und Englands die Platten einzelner bedeutender Blätter zum Abdrucke in den «Graphifchen Künften» behufs Illuftrirung der Recenfionen zur Verfügung geftellt worden find. Auf diefem Wege werden die deutfchen Liebhaber gar manchen bedeutenden ausländifchen Künftler kennen lernen und in den Befitz von charakteriftifchen Proben feiner Leiftungen gelangen. Endlich foll auch die technifche Seite der reproducirenden Künfte berückfichtigt, die Kenntnifs ihrer Mittel und Wege durch fachmännifche Auffätze befördert und insbefondere jenen zahlreichen modernen Reproductionsarten, welche auf die verfchiedenartigfte und intereffantefte Weife die Photographie der künftlerifchen Reproduction dienftbar machen, volle Beachtung gewidmet werden.

Indem wir die nähere Entwicklung des im Vorftehenden angedeuteten Programmes der «Graphifchen Künfte» dem Vorworte zu diefer Publication überlaffen und hiemit unfere bisherigen «Mittheilungen» fchliefsen, geftatten wir uns, der Unterftützung und Anerkennung zu gedenken, welche diefem Organe unferer Gefellfchaft, trotz feines knappen und befchränkten Inhaltes, zu Theil geworden. Da die vielfache Beachtung deffelben zunächft den durchwegs authentifchen und gröfsten Theils auf authobiographifchen Mittheilungen beruhenden Daten über die Künftler, deren Werke reproducirt wurden, entfprungen ift, fo fei den Künftlern und Kunftfreunden, welche uns in diefer Beziehung freundlich entgegengekommen find, hiemit warmer Dank ausgefprochen. Die bisherige Theilnahme unferer Freunde berechtiget uns zur Hoffnung, dafs auch das neue Organ unferer Gefellfchaft, welchem weitere Ziele gefteckt find, gleich günftiger Gefinnung und erhöhter Beachtung fich erfreuen werde. Von dem Maafse folcher Theilnahme hängt es ab, ob unfer neues Organ in die immerhin befchränkten Grenzen gebannt bleiben wird, welche wir im Hinblick auf die uns zur Verfügung ftehenden Mittel gegenwärtig noch einhalten müffen, oder ob es uns gelingen wird, daffelbe jenem Endziele zuzuführen, das uns bei der Herausgabe der «Graphifchen Künfte» vorfchwebt, dem Endziele: das literarifche Organ unferer Gefellfchaft, foweit die deutfche Sprache reicht, zum Central-Organ der Beftrebungen aller Culturländer auf dem Gebiete der graphifchen Künfte zu geftalten.

Der Verwaltungsrath der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft.

Kleine Mittheilungen.

Gründer. — Durch das Ableben Sr. kais. Hoheit des Herrn Erzherzogs Franz Carl hat die Gefellfchaft einen Gründer verloren, der ihr feit ihrem Beftehen angehört hatte. In der Reihe der erften fechzig Gründer ift fomit eine Stelle frei geworden. Als Gründer find der Gefellfchaft neuerdings beigetreten die Herren Hermann Jacoby und Kaufmann Lachmann, beide in Berlin wohnhaft.

Ungarische Landes-Gemäldegalerie. — Die 4. Lieferung diefer Publication, enthaltend Doby's Stich nach Gonzales Coques «Die Familie van Eyck» und eine landfchaftliche Radirung von Guftave Greux in Paris nach Claude Lorrain ift bereits zur Verfendung gelangt. Die 5. Lieferung, welche vier Blätter enthalten wird, ift im Druck begriffen. Auch für die folgenden Lieferungen ift eine ftattliche Reihe von Platten bereits vollendet worden, fo dafs diefe Publikation viel rafcher zum Abfchluffe kommen wird, als dies bei fo grofs angelegten Prachtwerken gewöhnlich der Fall ift. Von den Text-Illuftrationen find einige kleine Radirungen bereits abgeliefert und werden diefelben eine wahrhaft künftlerifche Zierde des Textes bilden, mit deffen Herftellung die Herren Oskar Berggruen und Carl von Pulszky eifrig befchäftigt find. Herr Franz von Pulszky wird eine hiftorifche Einleitung zur Publication der Galerie beitragen.

Sodoma's „Alexander und Roxane". — Der Verwaltungsrath hat befchloffen, die lebensgrofse Zeichnung des Kopfes der Roxane, welche Prof. Jacoby vor dem Original-Freckogemälde Sodoma's angefertigt hat, in einem chromolithografifchen Facfimiledruck durch das Galeriewerk zu publiciren. Diefer Publication wird das im vorftehenden Sitzungsberichte des Curatoriums erwähnte Referat des Curators Herrn Dr. Wibiral beigegeben werden.

Holbeintisch. — Der Druck diefer Publikation, welcher aus fünf von Victor Jafper gezeichneten Blättern und einem, durch Holzfchnitte illuftrirten Texte von Prof. Vögelin in Zürich befteht, ift bereits vollendet. Gründer und Mitglieder, welche diefe Publikation zu beziehen wünfchen, werden erfucht, fich an unfere Kanzlei oder an die Agenten der Gefellfchaft zu wenden. Der Preis beträgt, einfchliefslich einer Carton-Mappe, 14 Rm. für Exemplare mit der Schrift, 26 Rm. für Exemplare vor der Schrift.

Kunstbeilagen der „Graphischen Künste". — Um denjenigen Mitgliedern unferer Gefellfchaft, welche Kupferftichfammlungen anlegen, die Erwerbung der Kunftbeilagen der «Graphifchen Künfte» in grofsem Formate zu ermöglichen, veranftalten wir von denfelben forgfältige Abdrücke im Galerie-Format, welche von Mitgliedern unferer Gefellfchaft um die Hälfte des Kunfthandelpreifes zu beziehen fein werden.

Publikationen für 1878/79. — Aufser den vier Heften der von diefem Vereinsjahre angefangen, ftatt des «Albums» erfcheinenden «Graphifchen Künfte», gelangen vom Galeriewerk alter Meifter die Lieferung X mit dem xylografifchen Farbendruck Paar's nach Oftade's «Kegelwerfen» und die Lieferung XI mit Wagenmann's Stich nach Correggio's «Ganymed» im Belvedere zur Ausgabe. Ein Pendant zu dem letzteren Blatte wird Corregio's «Jo» bilden, welche Kupferftecher Lindner bereits in Angriff genommen hat und bis Juli 1879 vollenden dürfte. Auch für das Galeriewerk moderner Meifter wird eine Lieferung vorbereitet und dürfte wahrfcheinlich auch ein aufserordentliches Albumheft zur Ausgabe gelangen.

Album Band II. — Die Hefte VII—XII des «Albums» bilden deffen zweiten Band. Unfere Mitglieder, welche diefe Hefte vollftändig abgenommen haben, können durch die Kanzlei oder durch die Agenten der Gefellfchaft Titel und Regifter fowie auch Mappen beziehen. Letztere koften in Leinwand 12 Rm. und in Leder 25 Rm. Die beiden Bände des «Albums» werden im Kunfthandel à 90 Rm. in Leinwand-Mappe abgegeben.

Neue Agenturen. — Die «Librairie de L'Art» (in Paris: 3, Chauffée-d'Antin, in London: 134, New Bond Street) hat eine Agentur unferer Gefellfchaft übernommen. Für Schweden und Norwegen haben wir die Vertretung unferer Gefellfchaft der Buch- und Kunfthandlung J. Hellftén in Stockholm übertragen.

Register zu den „Mittheilungen". — Vielfache Wünfche unferer Mitglieder, welche namentlich von Vorftänden öffentlicher Bibliotheken und Sammlungen geäufsert wurden, haben uns veranlafst, diefer Schlufsnummer unferer «Mittheilungen» ein Regifter über die fämmtlichen bisherigen Jahrgänge und ein Titelblatt beizugeben.



Bisher erschienene Publikationen.

Jahrgang 1871.

Albumheft I.

Friedländer, „Der neue Camerad", geftochen von *Doby*. — Hansch, „Lambath-See", geftochen von *Post*. — Gauermann, „Verendender Hirfch", Original-Radirung. — Laufberger, Vorhang im neuen Opernhaufe, „Gefammtbild" geftochen von *Bültemeyer*. — Laufberger, Vorhang, „Ländliche Mufik", geftochen von *Sonnenleiter*. — Laufberger, Vorhang, „Tanz", geftochen von *Eissenhardt*.

Albumheft II.

Defregger, „Speckbacher", geftochen von *Sonnenleiter*. — Felix, „Bacchantin", radirt von *Unger*. — Schönn, „Gänfemarkt in Krakau", radirt von *Unger*. — Makart, „Der Lieblingspage", radirt von *Unger*. — Jettel, „An der Küfte von Dieppe", radirt von *Unger*. — Lichtenfels, „Bei Lundenburg", radirt von *Unger*.

Jahrgang 1872.

Albumheft III.

Pettenkofen, „Zigeunerin", radirt von *Unger*. — Thoren, „Die Nähe des Wolfes", radirt von *Unger*. — Passini, „Die Beichtenden", radirt von *Unger*. — Schmitson, „Scheuende Ochfen", radirt von *Klaus*. — Canon, „Flamingo-Jagd", radirt von *Klaus*. — Schreyer, „Wallachifches Fuhrwerk", radirt von *Unger*.

Albumheft IV.

Alt, Rudolf, „Das neue Opernhaus", Original-Radirung. — Laufberger, Vorhang, „Mittelbild", geftochen von *Doby*. — Laufberger, Vorhang, „Hochzeit", geftochen von *Eissenhardt*. — Rahl, Vorhang, „Argonauten-Zug", geftochen von *Klaus*. — Laufberger, „Bauern in der Ramsau", Original-Radiruug. — Braith, „Thierftück", Radirung von *Unger*.

Führich, J., Zeichnungen zur Parabel vom „Verlorenen Sohn", in Kupfer geftochen von *Petrak*. Die erfte Hälfte in 4 Blättern.

Jahrgang 1873.

Albumheft V.

Eberle, „Pfändung", Radirung von *Unger*. — Schmitson, „Pferde im Schnee", Radirung von *Klaus*. — Laufberger, „Sieges-Fanfare", Stich von *Rauscher*. — Laufberger, „Jagd-Fanfare", Stich von *Doris Raab*.

Albumheft VI.

Laufberger, Vorhang, „Sängerbund", geftochen von *Wilh. Schmidt*. — Rahl, „Fries aus dem Vorhange", geftochen von *Klaus*. — Kauffmann, „Norddeutfche Haide", radirt von *Unger*. — Vautier, „Im Walde", geftochen von *Forberg*. — Schäffer, „Kirchhof in Salzburg", Original-Radirung.

Führich, J., Zeichnungen zur Parabel vom „Verlorenen Sohn", in Kupfer geftochen von *Petrak*. Die zweite Hälfte in 4 Blättern.

Galeriewerk, Aeltere Meifter. Lieferung I.

Van Eyck, „Männliches Portrait", xylographifcher Farbendruck von *Paar*.

Jahrgang 1874.

Albumheft VII.

Hoffmann, „Das alte Athen", geftochen von *Willmann*. — Kurzbauer, „Die Weinprobe", geftochen von *Forberg*. — Menzel, „Aus der Gefellfchaft", radirt von *Klaus*. — Müller, „Fauft und Wagner", radirt von *Klaus*. — Lenbach, „Portrait Rich. Wagner's", radirt von *Unger*.

Albumheft VIII.

Rahl, „Vorhang im neuen Opernhaufe", geftochen von *Bültemeyer* und *Baldinger*. — Eisenmenger, „Die zwölf Monate", Decken-Bild im Palais Gutmann, geftochen von *Forberg*. — l'Allemand, „Die Ordonnanz", geftochen von *Forberg*. — Munkácsy, „Vor der Schule", radirt von *Unger*. — Lasch, „Häusliche Erbauung", geftochen von *Bürkner*.

Galeriewerk, Aeltere Meifter. Lieferung II.

Rubens, „Altarbild mit S. Ildefonfo und Ifabella" im Belvedere, Radirung von *Unger*.

Galeriewerk, Moderne Meifter. Lieferung I.

Knaus, „Schufterjungen", Radirung von *J. L. Raab*.

Jahrgang 1875.

Galeriewerk, Aeltere Meister.

Lief. III. Rubens, „Boreas entführt die Oreithyia", Stich von *Sonnenleiter*. — Rembrandt, „Judenbraut", radirt von *Unger*. — Wouwerman, „Fontaine des chasseurs" radirt von *Unger*.

Grosses Einzelblatt.

Kurzbauer, „Die ereilten Flüchtlinge", Stich von *Sonnenleiter*.

Albumheft IX.

Ramberg, „Am Stickrahmen", geftochen von *Martin*. — Knaus, „Der Spielmann", radirt von *Forberg*. — Max, „Fauft und Grethchen im Garten", in Holz gefchnitten von *Hecht*. — Obermüllner, „Wohnungsnoth und Nahrungsforgen", radirt von *Unger*. — Gurlitt, Original-Radirung. — Leibl, Original-Radirung.

Rethel's Cyclus, „Der Hannibal-Zug", auf Holz gezeichnet von Prof. *Bürkner*, erfte Hälfte in 3 Blättern.

Jahrgang 1876.

Galeriewerk, Aeltere Meister.

Lief. IV. Mieris, „Dame mit dem Papagei", Stich von *Burger*. — Poussin, „Landſchaft", Radirung von *Fischer*. — Van der Meer „Interieur", Radirung von *Unger*.

Lief. V. **Van Dyck**, „Portrait der Marie Louise de Tassis", in der Liechtenstein-Galerie, Stich von *J. F. Vogel*.

Albumheft X.

Gabl, „Haspinger", Stich von *Rauscher*. — Horowitz, „Trauer um Jeruſalem", Stich von *Doby*. — Rahl, „Proscenium-Bild im neuen Opernhauſe", Stich von *Pfründer*. — Halauska, Original-Radirung. — Wilroider, Original-Radirung. — Lindenschmidt, „Die luſtigen Weiber", Radirung von *Krauskopf*.

Rethel's Cyclus. „Der Hannibal-Zug", zweite Hälfte in 3 Blättern.

Jahrgang 1877.

Albumheft XI.

Richter, Ludwig, „Zum Empfange", Radirung von Profeſſor *Bürkner*. — Hoff, „Im Trauerhauſe", Radirung von *Meyer*. — Lichtenfels, „Landſchaft", Original-Radirung. — Schmidt, „Der Sittenrichter", Radirung von *Rauscher*. — Grob, „Auf der Studienreiſe", Original-Radirung. — Jettel, „Schafheerde", Original-Radirung.

Galeriewerk, Moderne Meister.

Lief. II. Piloty, „Maria Stuart wird das Todesurtheil verkündigt", Stich von *Doris Raab*. — Than, „Tündér Ilona", Stich von *Doby*.

Galeriewerk, Aeltere Meister.

Lief. VI. Canaletto, „Schloſshof", Radirung von *Fischer*. — Wouwerman, „Halt auf der Jagd", Radirung von *Krauskopf*.

Lief. VII. Rubens, „Selbſtportrait", Stich von *Lindner*. — Rubens, „Die heilige Familie", Radirung von *Unger*.

Jahrgang 1878.

Albumheft XII.

W. v. Kaulbach, „Romeo und Julie", Stich von *Leemann*. — W. v. Kaulbach, „Wilhelm Tell", Stich von *Martin*. — Lausch, „Kaiſer Leopold I.", Stich von Prof. *Jacoby*. — Dücker, „Landſchaft", Original-Radirung. — Marak, „Landſchaft", Original-Radirung. — Voltz, „Tierſtück", Radirung von *Riegel*.

Galeriewerk, Aeltere Meister.

Lief. VIII. Carpaccio, „Aus dem Leben der heiligen Urſula", Farbendruck von *Pitner*.

Lief. IX. Palma vecchio, „Violante", Stich von *Burger*.

Galeriewerk, Moderne Meister.

Lief. III. Meyer, „Aſſunta Fontanaroſa" und „Marietta da Napoli", Studienköpfe, Originalſtiche.

Von ausserordentlichen (besonders zu bezahlenden) Publikationen erschienen bisher:

Landes-Gemälde-Galerie in Buda-Peſt (vormals Eszterházy-Galerie in Wien):

Lief. I. A. Cuyp, „Kühe im Waſſer", Radirung von *Unger*. — Rembrandt(?), „Ein alter Mann", Radirung von *Unger*. — Van der Neer, „Nachtlandſchaft", Radirung von *Unger*. — Sal. Ruysdael, „Jahrmarkts-Scene", Radirung von *Unger*.

Lief. II. Boltraffio, „Madonna", Stich von *Büchel*. — Snyders, „Hahnenkampf", Radirung von *Unger*. — Tiepolo, „Ferdinand der Katholiſche", Radirung von *Unger*. — Rembrandt's Schule, „Chriſtus vor Pilatus", Radirung von *Unger*.

Lief. III. Murillo, „Selbſtportrait", Radirung von *Rajon*. — Goya, „Milchmädchen", Radirung von *Rajon*. — Hals, „Männliches Bildniſs", Radirung von *Rajon*. — Metzù, „Liebeswerbung", Radirung von *Rauscher*.

Lief. IV. Coques, „Die Familie van Eyck", Stich von *Doby*. — Claude Lorrain, „Ideale Landſchaft", Radirung von *Greux*.

Auſserordentliches Album.

Heft I. Camphausen, „Der groſse Kurfürſt", Stich von *Forberg*. — Camphausen, „Friedrich der Groſse", Stich von *Forberg*. — Angeli, „Jugendliebe", Stich von *Forberg*. — Schönleber, „Canal in Rotterdam", Original-Radirung. — Fischer, „Von der Donau-Regulirung", Original-Radirung. — Hartmann, „Pferd an der Tränke", Original-Radirung.

Heft II. Bonnat, „Non piangere", Radirung von *Rajon*. — Rousseau, „Im Forſte von Fontainebleau", Radirung von *Greux*. — Vautier, „Barfüſsele", Radirung von *Meyer*. — Kröner, „Nach dem Kampfe", Radirung von *Dinger*. — Defregger, „Der Beſuch", Radirung von *Rauscher*. — Charlemont, „Im Frühling", Original-Radirung.

Jahresbeitrag für Mitglieder Mark 30. —*)
„ für Gründer „ 100. —

Erſtere erhalten die Publikationen in Abdrücken mit der Schrift, letztere auf chin. Papier vor der Schrift.

Die bisher erſchienenen auſserordentlichen Publikationen werden Gründern und Mitgliedern per Lieferung um den ermäſsigten Preis von 10 Mark für Drucke mit Schrift, und von 20 Mark für Drucke vor der Schrift überlaſſen. —

*) Für Oeſterreich-Ungarn R.-M. 2. = fl. 1.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00091 9817

